



دراسات عربية وإسلامية

دورية علمية محكمة

يناير ٢٠١٢م

(٦)

العدد السادس

دراسات عربية وإسلامية

الرواية والتاريخ تحليلات من منظور التناس

دكتور

مجدى أحمد توفيق

أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية بأداب الفيوم

الرواية والتاريخ :

كنتُ أريد أن أعيد النظرَ في الرواية التاريخية بوصفها نوعاً متميزاً من أنواع الكتابة الروائية يستقلُّ بنفسه عن الأنواع الأخرى. أثار في نفسي هذه الرغبة ما ألاحظُهُ من ضخامة الإنتاج الروائي الذي ينتمي إلى الرواية التاريخية، وضخامته في الأدب العربي بخاصة. وأثارها ، كذلك ، ما ألاحظه من جدلٍ تقليديٍّ شائعٍ حول الدراما التاريخية، الأدبية وغير الأدبية، يتقلبُ فيه الجدلُ ما بين الرفضِ الحاد الذي ينظر إلى الدراما التاريخية نظرتَه إلى جريمة تزيفٍ كبرى، والإعجاب الشديد الذي قد يُلَوِّحُ بقيمِ تربويةِ كأن النص التاريخي الدرامي يمكنه أن يُربِّيَ جيلاً شاباً ناشئاً تربيةً وطنيةً صحيحةً مُثلى. وبدا لي أن الأمرَ مرجعُهُ إلى غيابِ التعريفِ الدقيق الذي يضبط تصوراتنا للرواية التاريخية ضبطاً معرفياً منهجياً، ويزودنا بمجموعةٍ من الأدوات المنهجية والإجرائية نعالج بها مواطنَ الجدل، ومنابع الاضطراب. ولكني سرعان ما أدركتُ أن مشكلةَ الرواية التاريخية لا تقتصرُ على الحاجةِ إلى تعريفٍ دقيقٍ من منظور النوع الأدبي، بل تتسعُ حتى تتغلغلَ في مساربِ العلاقاتِ المُعقَّدة بين الأدب والتاريخ؛ العلاقات التي يكشف الجدلُ حول النصوص الأدبية التاريخية افتقارَها إلى التنظيم الكافي. حينئذٍ أصبحتِ الروايةُ التاريخية، في نظري، مدخلاً فحسب لتأملِ العلاقة بين الأدب والتاريخ. وحينئذٍ، أيضاً، انبثقتُ أسئلةٌ شتى كثيرةٌ عن تاريخ الأدب، وأدب التاريخ، وأدبية التاريخ، وتاريخية الأدب، وهي أسئلةٌ لا مفرَّ منها لكي نضبطَ أبعادَ الموضوع الذي نهتم به ومصطلحاته.

وانبثق، كذلك، المنظورُ الذي أريد أن أرى من خلاله إلى علاقة الأدب بالتاريخ، بوجهٍ عام، وإلى الرواية التاريخية، بوجهٍ خاص، وهو منظور التناسل. ومن خلاله أصبح عليَّ أن أرى الأدب نصاً، وأرى التاريخ

نصاً ثانياً، وأرى النص الأدبي التاريخي نصاً متعيناً، هو ساحة يتفاعل فيها نصُّ الأدب مع نصِّ التاريخ تفاعلاً مُعَقَّداً، متنوع الصور. أما الأدبُ فهو خيالٌ لغويٌّ يقرأ الحياة، على المستوى الغائي، ويقرأ التاريخ عموماً، والتاريخ الجمالي خصوصاً، على المستوى الإجرائي. وأما التاريخُ فليس الزمنُ الخالص. التاريخُ فضاءٌ زمنيٌّ للفعل الإنساني. ولكنه ليس كل ما فعله البشر. فما نسميه تاريخاً هو القدر الضئيل من أفعال البشر الذي سجلته النفوس، والكتابات، والأخبار المتواترة، والمفترضة. هذا القدر الضئيل ليس التاريخ بنفسه في نفسه، ولكنه المادة الخام التي نستخرج منها منتجاً نسميه التاريخ. ذلك أن التاريخ بناءٌ ذهنيٌّ معرفيٌّ تخيليٌّ يتألف من حشودٍ سرديةٍ من القصص نستخلصها من موادَّ كثيرةٍ استخلاصاً يتأثر بمواقفنا الاجتماعية والثقافية. من ثم يمكن للأكذوبة، والخرافة، والوهم اللذيد، أن تكتسب جميعاً صفة الحقيقة حين تغدِّي حاجاتٍ خفيةٍ أثناء عملية الاستخلاص المعرفية، فنسميها على الفور بالتاريخ، وندرجها في سلاسل أحداثه. ويحمل رنينُ كلمة التاريخ رنين الوقار، والصلابة، والفخامة، الذي يصحب كلمة الحقيقة دوماً، على الرغم من أن التاريخ، في حقيقته، منشأةٌ ظنيَّةٌ إلى حدٍّ غير قليل. وكما تصل الحقيقة التاريخ بالمعرفة والعلم، يصلُّ الخيالُ بالأدب، خصوصاً الأدب القصصي؛ فالتاريخ، آخر الأمر، نشاطٌ سرديٌّ معرفيٌّ، يتعلَّق بقصص السابقين - قديماً وحديثاً - يشير إليه التركيبُ الإيتمولوجي لكلمة التاريخ في اللغات الأوروبية (story — history تاريخ). ولعل العربية تفعل شيئاً من هذا القبيل حين تجعل كلمة القصة من مادة قص الأثر، والتاريخ نوعٌ من قص أثر السابقين بغير شك. وسأعُدُّ مجملَ الحكايات - التي قد تتناقض أحياناً - والتي تُسمَّى باسم التاريخ، النص التاريخي الذي يتفاعل مع نص الأدب.

ومادما نعتزم أن نقيم علاقات ثنائية بين نص الأدب ونص التاريخ فإن هذين الطرفين يحتملان صوراً منطقية متنوعة من العلاقات. هذه الصورُ

نسميها مسارات، لأن العلاقة بين الأدب والتاريخ يمكن أن تَمُضِي في أي مسارٍ منها، ولأن الأدب، في مرحلة تاريخية ما في أمةٍ من الأمم، يمكن أن يهتم ببعض هذه المسارات دون بعضها الآخر، فيتشكل تاريخ الأدب من مجموع المسارات التي اتخذها الأدباء، وأطوال مساراتهم، وعرضها، وتعاقباتها، وسهولتها، أو وعورتها. وتحقيق القول في هذا التصور يمكن أن يسفر عنه كتابةٌ جديدةٌ لتاريخ الأدب ليس المقام يتسع لها، وإن تكن لمحاتٌ منه لا تغيب.

وعلى الرغم من أن المنظور الذي نتهياً له أوسع من الرواية التاريخية وحدها، فإن الرواية التاريخية ستظل محوراً أكبر يدور حوله النقاش؛ لأنها نقطة الالتقاء الأشد صراحةً ووضوحاً بين الأدب والتاريخ. ومؤكّد أن كتاب جورج لوكانش المشهور عن الرواية التاريخية شديد الأهمية في هذا المقام، هو لا يزال مهماً إلى اليوم. ويتميّز كتاب لوكانش بالمساحة التاريخية الواسعة التي يُغطّيها، فهو يعود بتاريخه للرواية التاريخية إلى مطلع القرن التاسع عشر، زمن سقوط نابليون بونابرت تقريباً، يعود تحديداً إلى رواية ويفرلي لسير وولتر سكوت عام ١٨١٤م، متصوراً أن النصوص التي سبقت هذا النص، وتميّزت بنوع من التاريخية، ليست من نوع الرواية التاريخية، لأنه لا يجد فيها شرطه الذي يشترطه في الرواية التاريخية، وهو أن تكون شخصياتها مشتقة من خصوصية العصر الذي تنتمي إليه هذه الشخصيات^١. وتتصل فكرة خصوصية العصر هذه بتصوّر لوكانش للتاريخ، وللتحوّلات التاريخية التي صدر عنها نوع الرواية التاريخية الأدبي، وخلاصة تصوّره أن الصراع الطبقي بين النبلاء والبرجوازيين، الذي استغرق العصور الوسطى الشعرية كلها، قد تولّد عنه المجتمع البرجوازي الحديث الذي دشنته الثورة الفرنسية الكبرى، ومع المجتمع الحديث بدأ العقل يسعى إلى أن يُقسّم التاريخ تقسيماً عقلياً إلى مراحل متعاقبة، محاولاً أن يفهم الطبيعة التاريخية

للحاضر، ويفهم أصوله فهماً عقلياً وعلمياً^٢. وفي تقدير لوكاتش أن الرواية التاريخية الحقة لا يمكن أن تنشأ إلا في ظل هذا النمط من المجتمع، وهذا النمط من التفكير العقلاني في التاريخ.

ما يحاوله جورج لوكاتش هو أن يقرأ التاريخ نفسه قراءةً تستهدي بالقصة الكبرى التي بنتها الماركسية معرفياً وتخليياً، ثم بيني، معرفياً وتخليياً أيضاً، تاريخاً للرواية التاريخية يوافق قصة التاريخ المختارة عنده. هذا كله جميلٌ ممتعٌ. ولكنه يقيم بين التاريخ والأدب صورةً واحدةً للعلاقات التي يتخذها، هي صورة الانبثاق الحتمي؛ فالوضع التاريخي شرطٌ لقيام الشكل الأدبي، ولا يقوم نوعٌ أدبيٌّ ما لم يتكوّن وضعٌ تاريخيٌّ ينبثق عنه النوع الأدبي انبثاقاً. ولما كان المنظور الذي يستند إلى فكرة التناسل يقضي بأن العلاقات بين النصوص كثيرةٌ متنوعةٌ، وليست حتميةً، فهو مضطّرٌّ إلى أن يعدّل عن أن يتبنى سرديةً لوكاتش عن الرواية التاريخية، وإن نكن لا نزال نرى في كتاب لوكاتش نوعاً من الوعي بالتفاعل العميق بين التاريخي والأدبي الذي نسميه بعلاقات التناسل.

قد يكون جورج لوكاتش اليوم قديماً، فالنزعة التاريخية الجديدة new historicism لم تعد تلجّ على تلك الأفكار، بتلك الصورة السابقة. وتتخذ النزعة التاريخية الجديدة صورتين. الصورة الأولى معرفية حَقَرِيّة، تتجه نحو مراجعة المقولات التاريخية السائدة، فتتقّب عن لغة جديدة تسمح بنقض المقولات السائدة، وتحرر التصوّر التاريخي من أساطير الأهواء. يمثل هذا الاتجاه في الدراسات التاريخية العربية الدراسات التي تراجع القول: إن العصر المملوكي في مصر عصرٌ من العصور الذهبية، قبل ظهور الدولة الحديثة التي تخلصت من مظالمه، فتتقّب الدراسات على أدلة تبرهن على إنجازات العصر، أو تثبت أن الطبقة الوسطى التي ملّت الدولة الحديثة على أكتافها قد بدأ تكوينها في عصر المماليك، وأنشأت الدراسات التاريخية الأدبية

تَقْدَرُ الإنتاجَ السردِي لمخيلة ذلك العصر، لكي تسقط عن أدبه تهمة أنه أدب ضعيف وركود. والصورة الأخرى تحليلية تستند على نظريات سابقة على التحليل. من تلك الصورة البحوث التي تأثرت بنظرية ما بعد الاستعمار post- colonialism. نمثلُ لها بدراسة باربارا هارلو : مسمار جحا: تحدي العرب للتبعية الثقافية^٣. وتقوم الدراسة على استعادة حكاية مسمار جحا - ذلك الذي باع بيته، واستبقى لنفسه ملكية مسمار فيه لكي يستطيع دخول البيت، والإقامة فيه، بحجة أنه يحرس مسماره، ملكه - وعلى قراءة الحكاية بوصفها نصاً يستخدمه الكاتب والمتقنون المحدثون في العالم العربي استخداماً يرمزُ فيه إلى الاستعمار الذي يقبل الانسحاب عن البلاد العربية التي احتلها، مبقياً لنفسه قواعد وشروطاً وحقوقاً كثيرة لتكون مسامير جحا له فيها، تمكنه من الهيمنة عليها بعد الخروج منها، وقد استخدم فكري أباطة الحكاية في بعض مقالاته بالمعنى نفسه. من ثمة تكون الحكاية في الخطاب الحديث مبطنةً بخطاب تأويلي ما بعد استعماري. ويفتح هذا التصور الدراسة على تاريخ الصراع العربي ضد الاستعمار خلال القرنين التاسع عشر والعشرين، مستكشفة الخلافات العميقة بين الاتجاهات الإسلامية والاتجاهات القومية، والخلافات بين أنصار الأصولية وأنصار الحداثة، على امتداد العصر الملكي في مصر، وعصري جمال عبد الناصر، وخليفته أنور السادات. وتهتم الدراسة بمجموعة جبل الشاي الأخضر ليحي الطاهر عبد الله اهتماماً خاصاً. ومعلوم أن المفكر الفلسطيني إدوار سعيد هو الرائد في نظرية ما بعد الاستعمار بدراسته الجليّة عن الاستشراق، وما يجري مجراها من دراسات أخرى. ومنها دراسته أيديولوجية للاختلاف^٤. يحل فيها فكرة الاختلاف في الفكر الصهيوني لدولة إسرائيل، ويشرح كيف يستعلي بها الإسرائيليون على الفلسطينيين العرب المقيمين داخل إسرائيل، وكيف تتجاوز الفكرة حدَّ ظلم

الفلسطينيين، وهضم حقوقهم، إلى حدّ مخوهم من المخيلة الإسرائيلية محوّاً، كأنها تقضي عليهم حين تقتض غيابهم .

ويتصل الأدب بهذا التحليل. يقول إدوار سعيد :

" لدينا الآن أدبٌ قليلٌ، ولكنه ممتاز، عن حالة غير اليهود (الفلسطينيين العرب) في إسرائيل، لا يشير شيءٌ في هذا الأدب إلى أي شيء سوى التبعية المطلقة، ومن ثم الوضع الأقل شأنًا للمواطنين العرب في إسرائيل، وهو وضعٌ يستحيل أن ينسجم مع التقدير العظيم في الولايات المتحدة للديمقراطية الإسرائيلية. وكما قلتُ سابقاً فإن حالة العرب في الضفة الغربية وغزة، وجنوب لبنان، ومرتفعات الجولان، موضوع توثيقٍ صحفيٍّ منتظمٍ، وموضوع أدبٍ خاص كذلك، كله يكرر البرهنة على الاختلاف الكبير في المعاملة بين السكان العرب الأسارى، والمستوطنين اليهود..... " ° .

هكذا يقوم تحليل الأدب في ضوء نظرية ما بعد الاستعمار على ربطه بفكرة الصراع مع الهيمنة الاستعمارية، والوقوف على ما به من تخييلات دالة على نمط التفكير الإقصائي الاستعماري، والتفكير الآخر الذي يقاومه.

ولقد تأثرت بعض بحوث النزعة التاريخية الجديدة بنظرية النسوية feminism. تمثل لها بدراسة جين جالوب : التاريخ يشبه أمّا^٦. وعنوانها يدل دلالة واضحة على فكرتها ومنحائها، فهي تسعى إلى نقد المؤسسة التاريخية، لأنها تقدّم تاريخاً أبوياً، أو ذكورياً، يؤوّل كلمة التاريخ history تأويلاً ذكورياً، كأن أصلها his-story ، يشير إلى الرجولة بضمير الملكية للمفرد المذكر الغائب his ، ويكون نقد المؤسسة التاريخية إنشاءً لتاريخ جديد، له صفة الأم ، لا الأب، على سبيل المناقضة. ولأجل هذا أقامت الباحثة بحثها على أن تجمع في كلمة النقد، في استعمال الخطاب النسوي لها، بين المعنى

السلبى الانتقادي، الذي يروج خارج الدرس الأكاديمي، ويؤكد على نوع من كشف الأخطاء والثغرات، والمعنى الإيجابي للنقد الذي تستخدمه الدراسات الأكاديمية الأدبية، ويدل فيه النقد على معنى تفسير النصوص، ولما كان الخطاب النسوي يرى نفسه في وضع مزدوج، فإنه ينتمي، من ناحية ، إلى الأكاديمية فيهتم بتفسير النصوص، ويقف، في الوقت نفسه، على هامش المؤسسة، وقوفاً يدفعه دفعاً إلى اتخاذ الموقف النقدي، أو النقضي، الذي يميز الخطاب النسوي ^٧ .

والجامع بين هذه الاتجاهات مع جورج لوكانش أن التحليل يصنرُ فيها جميعاً عن تصوّرٍ نظريّ متكاملٍ، محدّدٍ سلفاً، يضبط العلاقة بين الأدب والتاريخ ويحصرها، في حين يسعى المنظورُ الذي يراقب تفاعلات النصوص إلى اكتشاف صورٍ متنوعةٍ لهذه العلاقة، وبشيءٍ من التوسّع، وتنمية الأفكار، يمكن لهذه الصور أن تستوعب تحليلاتٍ أخرى ليست التحليلات السابقة إلا بعضَ وجوهها.

الرواية التاريخية وتاريخية الرواية :

ليست الغاية أن نلعب بالكلمات، أو نرُضي عشقاً لتراكيبِ المقابلة، نستمتع فيه بأن نكونَ ثنائيةً ضديةً بتغيير سحري لموقع الكلمة في تركيبٍ إضافيٍّ أو نعتي. ولم يكن كائنجهام يلهو بالكلمات وهو يقيم فصلاً غير قصيرٍ على ثنائية التاريخ في النص والنص بوصفه تاريخاً History in Text and Text as History ^٨ . ولكن المراد أن نستكشف هذا التداخل العميق الحميم بين الطرفين : الرواية، والتاريخ .

قد تبدو الرواية التاريخية أبعدَ ما تكون عن أن تمثّل محاولة الأدب الحديث أن يقرأ الحياة الحديثة ويفهمها، وهي الرواية التي تبنّى على الرجوع إلى التاريخ القديم، وتُجرّي أحداثها فيه ، لا في الحياة الحديثة . ولكن فهم

الحياة ليس رصدًا لواقع قائم ، في موقعه ، ليس له ماضٍ ، ولم يسبقه شيء ، بل يقتضي فهمُ الحاضرِ كثيرًا أن نستوعبَ ماضيَّه ، مثلما نجد أنفسنا الآن ، ونحن راغبون في أن نفهمَ أدب الرواية القائم في بلادنا، مضطرين إلى أن ننظر في نشأته، وماضيه، وتراثه ، ومسارات حركته .

ولكنَّ العودةَ إلى التاريخ لا تصلحُ تعريفًا للرواية التاريخية بحال، ذلك لأن هذه العودة قد تقع في بعض نصٍّ يبدو تاريخيًا، ولا تبلغ حدًا يمكن معه أن نصِفَ روايةً كاملةً بأنها تاريخيةٌ . ومن العسير أن تقع على رواية لم تعدْ إلى الماضي في جزءٍ منها، قد يكون هذا الجزء جملةً واحدةً، أو بعضاً من جملة . فالتاريخ يمكن أن يخضُرَ بإشارةٍ قصيرةٍ قد تكون غير مقصودة .

على سبيل المثال يخضُرُ التاريخ في مقدمة القصيدة الجاهلية بذكرِ أسماء الأماكن. فإذا دعا الشاعرُ صديقَه إلى الوقوف بسفطِ اللوى ، أو حوْمَل، أو تَوَضَّح ، أو المقرأة ، فإن هذه الأماكن، التي كانت عامرةً يوماً بالحياة، تضجُّ بالتاريخ في ذاكرة القراء ، وتعيد القارئ الذي لا يعرفها إلى زمنٍ أسبق، كانت فيه هذه الأماكن المجهولة مرابعَ عامرةٍ بالناس .

مثلُ هذه الإشارات تلوح كثيراً في الروايات، فاسمُ شارعٍ من شوارع القاهرة، يحيل عند القارئ الذي يعرف تغيُّرَ أسماء الشوارع في المدينة إلى الزمن الذي كان الشارع يُسمَّى فيه بالاسم الذي اختارته الرواية اختياراً ربما لم يتلبث الكاتبُ أمامه، ولم يفكرُ في آثاره .

شبيهةً بهذا الأدوات، والملابس، والمفردات، والتعبيرات، والإشاراتُ الجسدية، وسرعةُ إيقاع الكلام نفسها، كلها علاماتٌ مُحَمَّلةٌ بالتاريخ . فالذين يحبون أن يحاكيوا ممثلي العصور السابقة، لا يفعلون شيئاً أكثر من أن يقللوا سرعة إيقاع الكلمات التي ينطقونها، لتكتسب وقاراً، وتُقَارِبَ الإيقاع الذي كان مألوفاً في زمنٍ مضى، فإذا بالمحاكاة تتمثل للمتلقي شديدة القرب، وإذا بها تتمثلُ إحساساً بالتاريخ المحاكى .

من هنا نستطيع أن نتحدث عن تاريخية الرواية، أية رواية، وكل رواية، بوجه عام. نبني حديثنا على حقيقة أن هذه الإشارات التاريخية الدقيقة لا يمكن تفاديها ، مهما يَسْغَ النصُّ القصصيُّ إلى أن تدور أحداثه في عالم تخيليٍّ ، ليس له ملامح تاريخية محددة، أو في عالم تجريدي بعيد عن أن يكون منتمياً إلى عالما التاريخي المعروف. ففي النهاية يُضطرُّ الكاتب إلى أن يستخدم اللغة التي تحمل التاريخ في باطنها، في كل تعبير يتأدَّى إليه النص، فإذا به تعبيرٌ يلائم زماناً ما، وثقافةً ما . فعبارة " عَمْتُ صباحاً " لابد أنها محملةٌ بتاريخ وزمان، يختلفان عن " صباح الخير " ، أو عن " سلام الله عليكم ورحمته وبركاته " .

اللغة تحمّل التاريخ في باطنها .

والنصُّ الروائيُّ ، مهما يكن مجدداً، مخالفاً لمألوف الكتابة الروائية، هو، آخر الأمر، كتلةٌ يكتبها أديبٌ، في سياق ثقافيٍّ ما، يتجه بها إلى مجتمع من القراء تتبّحه له حظته التاريخية، التي تمتلئ بالمقولات، والمسكوت عنه، وغير المُفكّر فيه ، : صفها محددات لهذه اللحظة التاريخية .

من هنا كان تاريخية الرواية مبدأً عاماً، لا يستطيع أن يُميّز بين نوعٍ روائيٍّ وآخر، وإن يكن لا يتحقق بالصورة نفسها في النصوص جميعاً؛ فالنصوص التي تحدُّ أن تتجنّب التاريخ ستحققه بطرقٍ أخفى ، وأعقد، من النصوص التي تسدُّ ضر التاريخ استحضاراً. الأخيرة هي الأقرب إلى أن نعرّف بها الرواية التاريخية . ولكن الرواية التاريخية لا تكتفي بأن تستحضر التاريخ في جانبٍ من جوانب النص، قد يكون جملةً، أو إشارةً، كما تقدم .

الرواية التاريخية تستحضر التاريخ لتكون به كتابة نص على نص.

النص الأول هو النص التاريخي .

والنص الآ. هو النص الأدبي الذي يحمّل، بالضرورة ، النص التاريخي في حركته ويبنى بناءه عليه . لابد من أن تكون العلاقة حينئذٍ بين

النصّين علاقةً بنائيةً، أعني أن النص الأدبي ، في هذه الحالة، ينهار إذا سحبنا منه النصّ التاريخي .

ولكن الأمر معقّد . ذلك أن التاريخ ليس دوماً ما حدث حقاً . التاريخ هو ما نعتقد أنه ما حدث حقاً ، ونسميه كذلك .

ما بين أيدينا ، على الدوام، مجموعة من الروايات ، أو الأخبار، التي يبني بها المؤرخون بناءهم ، يوجّههم في عملهم انتماءاتهم التي يجاهدون لكي يتحرروا منها يريدون أن يكونوا محايدين ، لكنهم ينتهون إلى أن يروّوا التاريخ روايةً ما، يقطعون بها ، ينفون ما يخالفها من الروايات الأخرى، ويصفونها بصفات من مثل الكذب، والزيف ، والباطل ، وأهونها خطأ .

من هنا كانت الرواية التاريخية فناً شائكاً ، يعالج مادةً سابقة الإعداد، أعدّها علم التاريخ قبل الروائي، فيها ثغرات، وتناقضات، وشكوك، واختلاف في الآراء ، يجعل الرواية التاريخية مهددةً بالرفض، بسهولة، من كل من لا يعتمد القصة التاريخية التي يقيم النصّ الروائي نفسه عليها، وغالباً لا يواجه المخالفون النص الروائي بالتسامح، بل يسرعون فيلقون عليه تهماً جمة خطيرة .

هذه هي المشكلة الأولى التي تواجه الرواية التاريخية .

المشكلة الأخرى مشكلة أدبية خالصة؛ تلك هي السؤال عما هو أدبي في التاريخ . ما الذي يحكيه الروائي من التاريخ ؟ . يحدد الجواب عادةً تصوّر الأديب للأدبية ، فإذا رآها دراما قدرية مثلاً ، كما فعل شكسبير مع هاملت، فلسوف يتخذ النصّ هذا الطابع . ولكن نجاح الكاتب سيكون معلقاً على وضوح تصوّره في ذهنه، وقدرة ملكاته على أن تكتشف الجمالي الذي يختاره في المادة التاريخية التي يختارها .

وظيفة التعليم :

اعتقد كثيرٌ من الباحثين أن الرواية التاريخية نشأت في أدبنا العربي الحديث مرتبطةً بوظيفة تعليمية تقوم بها . وهم يقصدون غالباً أن الروائيين قد أحسوا أن الناس لا تقرأ التاريخ، لأن لغة المؤرخين عسيرة، أو لأن طريقتهم في السرد تجعل قراءة التاريخ شاقةً، والرواية التاريخية تريد أن تجعل التاريخ ميسوراً، تريد أن تسوقه إلى القارئ في قالبٍ لذيذٍ ، يحبه القارئ، لا يملُ مطالعته، ويخرج منه وقد تعلم التاريخ الضروري الذي يشقُّ عليه أن يستوعبه وحده.

ويفضّل كثيرٌ من الباحثين ، بحق، أن يتصور الغرض التعليمي أكبر من الرواية التاريخية، وأن الرواية التاريخية صورة واحدة من صورهِ، وأن الرواية غير التاريخية يمكن أن تكون تعليمية أيضاً مثلما يفعل عبد المحسن طه بدر في كتابه الجليل تطوّر الرواية العربية الحديثة في مصر، بابهِ الأول، الفصل الأول من هذا الباب .

في حين يُؤثّر حلمي القاعود أن يجعلَ مهمة التعليم خاصةً بالروايات الأولى، و هي الأضعف في تاريخ الرواية التاريخية ، مثلاً لها بروايات جورجى زيدان ، وعلي الجارم ، وماكتبه أحمد كمال زكي في فن الترجمة الأدبية الذي أدخله القاعود في باب رواية التعليم ، وتناول هذه الأمثلة في السفر الأول من كتابه المعني بالرواية التاريخية .

والدارسون يستندون كثيراً إلى ما كان الأدباء أنفسهم يصرّحون به من أنهم يسعون إلى غايات تعليمية .

من ذلك أن نجد رفاعة رافع الطهطاوي يعلل تعريبه لرواية تليماك بأنه وجد أنها كتاب :

" مشتملُ على الحكايات النفائس، وفي ممالك أوروبا وغيرها عليه مدارُ التعليم في المكاتب والمدارس ، فإنه ثون كل كتاب مشحونٌ بأركان الآداب ، ومشتملٌ على ما به كسبُ أخلاق النفوس المَلَكِيَّة، وتدبير السياسات المَلَكِيَّة ... " ١٠ .

وقد كتب سليم الخوري في الضياء في ١٥ إبريل ١٨٩٩م :

" لا يَخْفَى ما لأُمم أوروبا على العموم من الشغف بأمر الروايات ، ولاسيما التمثيلية منها، لما فيها من الحكمة في تهذيب الأخلاق، وتثوير الأذهان، وما تتطوي عليه من الحقائق تحت ثوبِ اللهو والفكاهة ، ولذلك أجمع عقلاؤهم على اعتبارها من أعظم أركانِ المدنية ، وتفرغَ أهل الأدب والشعر منهم للاشتغالِ بها ، والتأليف فيها، وربما دخل بعضهم في جملة ممثليها ، مما يدلُّك على شرف منزلتها عندهم ... " ١١ .

وكتب جورجى زيدان في الهلال أول أكتوبر ١٩٠٢م تحت عنوان

الروايات: أصلها وتاريخها :

" وبعد أن كانت الروايات تُتلى لمجرد الإعجابِ ببطل، أو الاستغراب من حادث، صارت من أكبر وسائل التهذيب، وأصبح الغرضُ من تأليفها إما تمثيل الفضائل على كيفية تقربُ من الحقيقةِ بقدر الإمكان ، وتوقعها على أسلوبٍ يؤثرُ في ذهن القارئ وقلبه معاً، أو بسط أخلاق بعض الأمم في عصرٍ من العصور ، أو نشر حقائق تاريخية يُثقلُ على الناس مطالعتها في قالب التاريخ ، ويسهلُ في قالب الرواية ، أو إيضاح بعض الحقائق العلمية على كيفية يقربُ تناولُها ، أو غير ذلك ... " ١٢ .

وجورجى زيدان ، على وجه خصوص، يردد كثيراً هذه الأفكار في مقدمات رواياته، يلح بها على إيضاح هدفه من مشروعه الثقافي الأدبي الذي أنشأ فيه عدداً كبيراً من الروايات التاريخية أصبح بها في صدارة مؤلفي

الرواية التاريخية ، وإن يكن مسبقاً ، أو يكن غير مقبول العمل من بعض الناس .

تكفي هذه النقول ، وهي غيضٌ من فيض ، دلالةً على حضور فكرة التعليم في أذهان الكتّاب الذين شَغَفُوا بأدب الرواية . ولكن تأملها ملياً يمكن أن يُقضي بنا إلى أن نستنتج أموراً أكثر من التدليل على فكرة التعليم :

١- لا يختص التعليم بالرواية التاريخية ؛ فرواية تليماك التي قرّناها رفاعةً بفكرة التعليم ليست تاريخيةً ، والخوري يجمع أدب الرواية الذي يعنينا بأدب المسرح التمثيلي في غاية تعليمية واحدة ، وجورجي زيدان يتحدث عن الروايات بوجه عام قبل أن يذكر الروايات التاريخية بوجه خاص . وإذا كنا نستطيع أن نعمم فكرة التعليم هذا التعميم فمن السهل أن نذهب إلى أن الغاية التعليمية لا تمثل نوعاً من الرواية دون نوع ، وإنما الروايات جميعاً - أو الأدب جميعاً - تعليميٌّ بمعنى من المعاني ؛ وهو كذلك وإن يكن النص مغرقاً في الجماليات ، منطلقاً من مقولة مثل الفن للفن ، يرفض صاحبه أن يُوظّفه لتعليم ما ، فإذا به ، على الرغم من هذا كله ، يعلم شيئاً ما ، خبرةً ما ، قد تكون جماليةً ، وقد تكون خبرة حياة إنسانية لم يتصور الكاتب أن نصه سيعلمها على غير إرادته . كأنني بنصوص الأدب يمكن أن تشبه شخصيات مسرحية لويجي بيرندلو المشهورة: ست شخصيات تبحث عن مؤلف ، التي استقلت عن مؤلفها ، وأصبح لها إرادة تخالف إرادته .

٢- لا يختص التعليم بتعليم التاريخ وحده ؛ فالخوري يذكر تهذيب الأخلاق ، وزيدان يذكر ، كذلك ، التهذيب ، وأخلاق الأمم ، وحقائق التاريخ ، والحقائق العلمية . ومعروف عند المهتمين بالدراسات التربوية أن كلمة التعليم تؤوّل عندهم إلى كلمة التربية التي لا تقتصر دلالتها على الأخلاق وحدها ، ولا على اكتساب المعارف العلمية وحدها ، وإنما تجمع إلى هذا وذاك اكتساب المهارات . وإذا نحّينا الأخيرة ، فإن التعليم سيظل جزءاً من الوظيفة التربوية

للأدب، مقترناً بالوظيفة الأخلاقية له اقتراناً لا ينفصم عَراه . هذا الاقتران يضاعف إمكانية أن نَعَمَّ معنى التعليم على الأدب كله ، مقدّرين أن أي نص أدبي لا مفرّ له من أن تحمل زاوية من زواياه رسالة أخلاقية ما .

ما أسهل أن نلتبس الأخلاق والتعليم في الأدب جميعه . يكفي أنه يُكْتَبُ بلغة ، وتعلّم اللغة واجب، وسيلته الكبرى الأدب، وقديماً قيل إن الغاية الأولى لأدب المقامة هو تعليم اللغة بخاصة .

٣- إن الأدباء حقاً كانوا واعين بفكرة التعليم، يرددونها كثيراً. ولكنّ تَريدَ الأديب لفكرة يختلف عن تجسّدِها نصاً ؛ فإذا كان الكاتب يلجّ على فكرة التعليم ، شأن جورجى زيدان في إلحاحه عليها، فإن الإلحاح يتصل بطبيعة الجماعة التي يخاطبها الأديبُ بأكثر مما يتصل بطبيعة النص المكتوب الذي يُقدّمُ له ، ويدافع عنه، بوصفه نافعا لتعليم الناس أشياء ضرورية مفيدة . لقد أشار الخوري إلى شرف الرواية في الغرب، وتقدير الكتاب لها، وفي إشارته نوع من التماس الحجة التي تُقنّع الناس بشرف النوع، وبضرورة أن يتأسس النوع الروائي في الثقافة العربية . بعبارة أخرى إن كلمات هؤلاء الذين ينوّهون بقدرة الرواية على تعليم التاريخ، وتعليم أمورٍ أخرى لا تقل أهمية ، كلمات لا تتفصل عن الجدل الاجتماعي الذي يريد منه أصحابه أن يُقنعوا الناس بالنوع الجديد الوليد . ليس حتماً أن تكون هذه الكلمات وصفاً دقيقاً لطبيعة النصوص التي يُقدّمها هؤلاء الكتاب. إن وصف النصوص يتطلب قراءتها، وتحليلها ، وألا نكتفي في شأنها بما قاله أصحابها في تبريرها، إقناعاً للجماعة الأدبية التي ينتمون إليها بها . إن المادة السردية التي تحملها النصوص، والطريقة التي تُسرّدُ بها، تُعطى النصوص آفاقاً تتجاوز الغايات التعليمية التي تبدو في أحاديث أصحابها غايات للنصوص. ينبغي ألا ننسى أن هذه الغايات، على الحقيقة، حيلٌ دفاعية، وحُجَجٌ إقناعية، تسعى إلى ترسيخ نوع أدبي جديد لم يكتمل له شرعيته، واحترامه .

من المناسب الآن أن ننظر في بعض النصوص، ويكفي نصان .

لادياس :

لا يعرف كثير من الناس أن أمير الشعراء في العصر الحديث أحمد شوقي كان له من النثر ما شارك به في تاريخ الرواية مشاركة مهمة . من ذلك روايته لادياس أو آخر الفراعنة التي قدّم لها سعيد العريان ، وهو علّم ثانٍ من أعلام الرواية التاريخية بعد جيل الرواد إذا صح التعبير . وقد أشار في مقدمته إلى أن شوقياً قد كتب هذه الرواية في صدر شبابه ، في الوقت الذي أنشأ فيه محاورات بنتأور، وورقة الآس، وعذراء الهند ، وغيرها من بواكير فنّه القصصي، وكان ذلك في نهايات القرن التاسع عشر (١٨٩٩م) ^{١٣} .

لنقرأ مطلعها :

"فَلْكَ الممالك أنت فيه ذكاء يا ملكة في ظلها الأمراء
خَلَعَ الجَمالُ عليك حِلَّةَ عِزِّهِ وكَسَتْكَ ثوبَ جلالها النعماءُ
يا زينةَ اليونان أنت لأفْقِها نجْمٌ وأنت لنجمها أضواءُ
حواءُ أمك أم كل مَليحةٍ لكنّ مثلك لم تَلِدِ حواءُ

كانت " لادياس " بنت الملك " بوليقرات " صاحب " ساموس " إحدى ممالك اليونان في غابر الزمان ، تتمشّى في طريق نزهتها على البحر تحت الأزنين الأنضر من ألفاف الشجر الأخضر. وعند رمل أزهر. كأنه دينارٌ واحد أصفر. والبحر فيما يلي. ينجلي ما ينجلي. وللريح نقرٌ في صفحات الماء ، كنقر الغزال في الحصباء. قد قابل الأصيل مرآتي البحر والفضاء. فسالنا بنضاره الموهوم، وسالت العوالم والأشياء.

وكانت لادياس فتنة الناس ، بالبدر الطالع في الغصن الماس، لا من طينة البشر. ولا من أديم الشمس والقمر. ولكن صورة آية في

الصور. فوق مبلغ الخواطر ومنال الفكر. وكانت لابسة حلة بيضاء. هي فيها حرير تحت حرير وضياء في ضياء. وعليها من عاطر الورق وبديع الزهر. في الرأس وفوق النحر. ومكان المنطقة من الخصر. ما يتجمع منه باقة زاهرة. لادياس فيها الزهرة النادرة. وقد اتحدت بهذه الحلة الباهرة . حتى تشابه المجموع وتشاكل الأمر. فكأنما زهر ولا لادياس، وكأنما لادياس، ولا زهر. " ١٤ .

يستفيد أحمد شوقي استفادة واضحة، ههنا، من ملكاته الشعرية المعروفة. يستفيد منها مرة بأن يصدر كلامه بأبيات من الشعر. جرت على ما نألف عليه شعره من متانة اللغة، وذكاء العبارة. واستفاد منها مرة أخرى بأن جعل الأسلوب البديعي المسجوع الذي أجرى عليه عباراته ، ممسوساً بمس محسوس من لغة الشعر، يكاد يستقيم في بعض العبارات على مقتضى العروض. قارن ذكاء التركيب الذي جعلها ، في البيت الثالث، نجماً، ثم جعلها، توتاً ، أضواء النجم، بذكاء التركيب ، في البيت الرابع ، جعل حواء أمها، ثم جعلها لم تلدها حواء لأنها متفردة بحسنها عن كل حسناء، بذكاء التعبير النثري ، آخر المقتبس، الذي جعلها حريراً تحت حرير، وضياء في ضياء، بذكاء التركيب الأخير الذي يختلط فيه الأمر بين لادياس والزهر، فكأنما زهر ولا لادياس، وكأنما لادياس، ولا زهر. هي كلها ألوان من التلاعب باللغة مألوفة شعراً، دسها في نثره، فمسه بمس من شعر. ولاشك أن عبارة سالت العوالم والأشياء فيها حس شعري ملحوظ .

ولكنه بدأ كذلك نصه بداية مقطرة سردياً . أورد معلومات قليلة تعرفنا بلادياس، بنت الملك بوليقرط ، ملك ساموس في اليونان. ثم أنشأ يصف جمالها في نزعتها إلى جانب البحر، فوضعنا معها في المشهد منذ اللحظة الأولى .

النقطة اللغة البديعية المسكونة بالشعر بحاجات السرد في مطالع النصوص السردية الكلاسيكية، التي ألفت أن تبدأ بتعريف ببعض الشخصيات الكبرى في القصة، وبوصف متأن متقن للشخصية المركزية في النص. يمنحنا هذا الالتقاء شعوراً بأن تراثاً ينشط لكي يستقبل نوعاً جديداً من الكتابة، يريد أن ينغرس في تربته، وأن يظهر تجانسه معه، وأن يحقق التآلف بينهما.

العودة إلى التاريخ نفسها دالة على أن الروح الجديدة، التي يمثلها النوع الجديد، في هذه اللحظة من التاريخ: روح المغامرة وتدفق المشاعر الإنسانية، ليست غريبة عن جوهر شخصية الأمة التي تستحدث في ثقافتها النوع الجديد.

لقد عاد شوقي إلى حكاية مهمشة في التاريخ المصري القديم. وجد فيها نوعاً من المغامرة والحب العارم. وجدها تجمع اليونان بالفرس بالمصريين. وجدها تدور حول حب بين الأميرة اليونانية لادياس، والأمير المصري أمازيس، الذي عرّب الشاعر اسمه إلى حماس، تعريباً قد ينطوي، من ناحية، على إحساس بأن هذه المصرية القديمة التي تلتقي بجمال يوناني فائق، يمكن أن تلتقي ضمناً بالروح العربية، وقد ينطوي، من ناحية أخرى، على إحساس بأن كلمة حماس، مع تجانسها الصوتي الذي يعطفها على أمازيس، تلائم نصاً فيه مغامرة، واندفاعاً عاطفياً passion جارفة.

نذكر الآن قول سليم الخوري الذي تقدّم عن الرواية بأنها "من أعظم أركان المدنية". وعلى نحو ما يشتمل اللقاء بين مصري ويونانية حسناء، على نوع من الشعور الذي عبّر عنه طه حسين من بعد عبارة مثيرة، جعلت مصر جزءاً من البحر الأبيض المتوسط، ومن أوروبا، على وجه التحديد، فأثارت العبارة في كتابه مستقبل الثقافة في مصر جدلاً هائلاً. وعلى نحو أبسط تلتقي الروح المصرية بنوع من النزوع نحو الشمال المتحضر، في

تتأغم مع الاحتفاظ بالمصرية، والروح العربية، معاً، في عروة وتقى واحدة . هذا الالتقاء وجه من وجوه البحث عن حياة حديثة ، بدا أنها لا بد أن تكون حياة مدنية، وبدا أنها تحتاج إلى الرواية لكي تكون ركناً مهماً من أركان المدنية والحضارة اللتين تسعى إليهما الأمة .

نبه سعيد العريان^{١٥} في مقدمته المهمة للرواية إلى أن شوقياً قد اختار قصة روايته من التاريخ اختياراً دالاً ، عن قصد أو غير قصد . ذلك أنه اختار قصة تدور حول صراع بين حاكم مستبد من جهة، وجيشه وشعبه من جهة أخرى، وقد تصدّى رجال الجيش للصراع . في المقابل معروف أن شوقياً قد عاش بباب الخديوي إسماعيل ، وتقلب في عوارف توفيق ، لكنه شهد ، كذلك، الصراع بين الجيش والشعب من جهة، والسدة الخديوية ومعها الاحتلال من جهة مقابلة. وهو الصراع الذي تفجّر في الثورة العربية تفجراً خطيراً ، انتهى باحتلال مصر. وكان الصراع ، عند نهاية القرن التاسع عشر، لا يفتأ ينبض ، والدعوة إلى الحاجة إلى دولة حرة نيابية دستورية لا تنقطع . ومهما يكن شوقيّ وفيّاً للأسرة العلوية التي تنعم بخيرها، وحق عليه الوفاء لها، فإنه لم يكن بمعزل عن الشعور الوطني الملتهب ، ولم يكن اختياره للمادة السردية التي اشتغلت عليها روايته بمعزل عن هذه الأفكار. إن المادة السردية المختارة عدسة صالحة لقراءة الواقع الاجتماعي السياسي لمصر في هذا الوقت، إن لم يكن قصداً، فذلك أثر الوعي المستغرق في هموم الحاضر .

عاد شوقي إلى التاريخ . ومن المهم أن نشير إلى فصلين : الفصل - أوهو بعض فصل - آخر الباب الأول من بابي الرواية ، والفصل الأول من الباب الثاني.

أما الباب الأول فيختص بالأحداث في بلاد اليونان، وهو الأطول.

وأما الباب الثاني فيختص بالأحداث في مصر. ينتهي الباب الأول بكلمة تتعلق بحماس، أولها:

" كان المصريون قد فقدوا كرامتهم من زمن في أعين الأمة الساموسية وسائر الأمم الأجنبية ، وذلك بسبب ما اشتهر عن فرعون إيريّاس (ملك مصر يومئذ) من نقضه عهده مع الملك سيدياس ملك يهودا من بلاد فلسطين ، وكان قد عاهده أن يمدّه بجيوشه لحماية مملكته من غارة الملك بختنصر، حتى إذا أغار الآشوريون على بلاد سيدياس لم تكن جنود مصر وصلت لتتجد الضعيف على القوي ، فوقع بيت المقدس في قبضة بختنصر ، فنشأ عن ذلك فقدان كرامة المصريين في أعين الأمم المعاصرة بعد أن كانوا إلى ذلك الحين المثال المحتذى بين الشعوب في كرم العهد ورعاية الذمام . " ١٦

أما الفصل الأول من الباب الثاني - وهو يعقب هذا الفصل -
فغنوانه نظرة تاريخية، وهو يبدأ قائلاً :

" كان الحاكم على الأقاليم المصرية في الزمان الذي نحن بصدد الكلام عنه ملكاً من ملوك العائلة الإحدى عشرية يقال له فرعون إيريّاس . وكان قليل المهابة ساقط الشأن في الداخل، ميت الذكر في الخارج، لا من الفراعنة المحاربين، ولا من عشاق السلم الممدنين، لكن من فريق يمرّون بالعرش مرأى، وما أجلسهم عليه إلا الميلاد، ولا نالوه إلا بفضل الآباء والأجداد. " ١٧

وهناك أمورٌ عدة تستفاد من دينك النصين :

١- هناك مواضع في الرواية تُقدّم للقارئ معلومات تاريخية كهذه المواضع، لكنها لا تخرج عن طبيعة السرد الكلاسيكي التي تهتم بأن تورد

الخلفيات العامة التي تقع الأحداث في رحابها، مثل تاريخ عائلة إذا كان النص عن قصة عائلية ، أو التاريخ السياسي الضروري إذا كان النص عن صراع سياسي كهذه الرواية . وقد نؤسس على هذه المواضع أن الرواية لها وظيفة تعليمية، ولن نخطئ حينئذ ، شريطة أن نعيّ معاً أن هذه الوظيفة طبيعية في الرواية التاريخية بعامة، وفي الشكل الكلاسيكي بخاصة، عائدة إلى تقنية السرد التي تَرُدُّ الأحداث إلى خلفياتها .

٢- لا يخلو المقتبسان من تأكيد المعاني السياسية العامة التي تقدّم ذكرها، التي تتعلق بنقد السلطة السياسية نقداً غير مباشر، رأينا مثله عند رفاعة الطهطاوي من قبل . وتبدو الفقرة الثانية خطاباً يتبنى المنظور الذي يتبناه الثائرون في الرواية، خطاباً يُعرّضُ بالحاكم تعريضاً . يبدو أن الراوي الغائب العليم بكل شيء قد أصبح راوياً منحازاً، إلى حدّ كبير ، ينظر إلى الامور بالمنظور الذي ينظر إليها أبطاله منه .

٣- ينطوي المقتبسان على تحوّل أسلوبيّ لافت . ذلك أن أسلوب الراوي قد تحوّل عن الأسلوب البديعي الذي رأيناه يبدأ الرواية به ، ويؤمن فيه إمعاناً . وهنا أسلوبٌ تقريريّ، مسترسلٌ، خالٍ من الزخارف، أقرب إلى العصرية، ربما كان من أثر لغة الكتابة التاريخية التي يتحوّل إليها حيث يريد أن يقرّر خلفيات للأحداث ، وربما كان من أثر نشر الرواية مسلسلّة في مجلة الموسوعات، إذا صح ما يستنتجه سعيد العريان من أنها قد تكون نُشِرتْ، كلها أو بعضها، مسلسلّة فيها . ومهما يكن السبب فإن التحوّل الأسلوبيّ ليس خلواً من الصراع الأسلوبيّ بين لغة قديمة، تراثية، وأخرى حديثة، عصرية، تريد أن تنشأ تطويراً للغة القديمة، بدلاً من أن تنشأ هدماً لها، أو صداماً معها. تريد أن تستمد من التراث شرعية للإقبال على العصر.

٤- تجرنا الفكرة الأخيرة إلى أن نستعيد إشارة المقتبس الثاني إلى قيم السلم والتمدّن التي بأخذ على الحاكم أنه لايعشقها. وهنا نجد صورة من الوعي بالقيم العصرية الجديدة التي يأتي النوع الجديد ليجسّد لها تجسيدا .
في هذا الشأن نقرأ من الرواية نصاً يسجل فيه الراوي أن حماس قد أقام ضيفاً شهراً في ضيافة الملك اليوناني بوليقراط ، فإذا بمقامه هذا يُحدث فيه تغييراً عميقاً :

"... فإن التمدن اليوناني وهو أدبي محض كان أجمع لشمّل الذات، وأوعى لصنوف الطيبات، وأسمى بالقوى العقلية لعلّي الدرجات من الحضارة المصرية التي هي بعكس الأولى محض مادية ، لم تُوف قسطها من الفنون الجميلة، ولم يُرزق أصحابها هبة الفكر الجليلة.

" فكان حماس من قصر الملك في معرض جامع لأسمى مظاهر تمدن اليونان القديم، وأبهى مجالي عزّه والنعيم، حيث التفت فوجد حوله عقولاً في درجة عالية ، وأفكاراً في منزلة عظمى ، ولغة مملوءة من الحياة ، قادرة على الغايات ، وفنوناً جاوزت في الجمال حدّ الجلال من نقش ، وتصوير ، وغناء، وموسيقى، وشعر، وخطابة، إلى غير ذلك مما هو الصبغة الخاصة بالمدنية القديمة ، فلا غرو أن يكون للفتى من ذلك كله خير مدرسة متممة لما هو عليه من الأخلاق المصرية القويمة . "١٨ .

لست أوافق على تصور الراوي أن الحضارة المصرية قد خلت من الفنون ، أو الآداب، أو الفكر. لقد كان لها حظ وافر من هذا كله . ولقد كان لها أثر عميق على الحضارة اليونانية . كان فلاسفة اليونان يحجّون إلى مصر، ومكتبتها الرفيعة، ينهلون من علمها، وفكرها، وفنها ، حتى تكتمل لهم أدواتهم . والآثار المصرية تشهد بحضارة فنية، وأدبية، جليلة .

يبدو لي أن الراوي يتبنى نظرية عبقرية اليونان التي تتوهم أن إثبات العبقرية لليونان يُوجبُ نفيها عن الحضارات الأخرى لتكون اليونانُ معجزةً خارقةً لم يستطع أحدٌ أن يحققها، وقد أتت بما لم يستطعهُ الأوائل قاطبةً . ويبدو أنه متأثرٌ بالنظرية التي ترى الحضارة الشرقية حضارة دينٍ وأخلاقٍ فحسب. لا سبيل لأن ننفي عن حضارات الشرق الدين والأخلاق، ولا معنى لأن ننفي عنها حضارة الفن والأدب والفكر. ولا معنى كذلك لأن نحط من حضارة اليونان لنجادل العبارة، أو نحط من غيرها لنُعطي من شأنِ اليونان .

على أية حال يتحمس الراوي حماسةً شديدةً للحضارة الغربية التي يمثلها ههنا اليونان. ويتحمس للقيم الأدبية والاجتماعية التي تحملها . ومنها فكرةُ اللغة المملوءة بالحياة، التي تحتاج إلى أن تتخلص لهذا من الزخرف، وتتحو نحو البساطة والنيسر، حتى تفيضَ بالحيوية ، وتُشرقَ بجمالٍ حديث. هذه القيمة تنعكس على لغة الرواية في ترسلها الملحوظ.

حماس، آخر الأمر، يريد أن يجمع مُثلَ التحضر الغربية، مع أخلاق بلاده الأصيلة.

إنها المعادلة نفسها التي تفتح البابَ للنوع الأدبي الجديد . لقد أريد له، في هذه المرحلة من التاريخ، أن يكون نوعاً من الكتابة المحملة بقيم العصر، وقيم التراث جميعاً .

فتحُ الأندلس :

تلك روايةٌ من روايات جورجى زيدان . إنه الرجل الذي يصفونه بأنه الرائد الحقيقي للرواية التاريخية، كما يصفون محمد حسين هيكل بأنه الرائد الحقيقي للرواية بوجهٍ عام في الأدب العربي . ولكنَّ جورجى زيدان ، في الوقت نفسه، أكثرُ الناس حظاً من الهجوم في مقام الرواية التاريخية . هاهوذا رفيق العظم ، ينشر مقالاً في الهلال، مجلة زيدان نفسه، بعنوان : روايات

تاريخ الإسلام، في ١٥ مايو ١٨٩٩م، يذهب فيه إلى أن منهج جورج زيدان في كتابة الرواية التاريخية فيه تشوية للتاريخ الإسلامي^{١٩}.

لقد وضع زيدان^{٢٠} ثلاثاً وعشرين رواية تاريخية، كان ينشرها مسلسلّة في مجلة الهلال ، ثم يجمع الحلقات التي نشرها مُنجمّة في كتبٍ منفصلةٍ ، وكان القراء يتابعون الرواية جزءاً جزءاً، ثم يُقبلون عليها كتباً . كان لهذا الجُهد أثره في جعل الرواية التاريخية واحدة من موضوعات الاهتمام العام في وقت كان فيه النوع الروائي لا يزال قلق الحضور، لا يُرفض رفضاً حاسماً ، لكنه لم يترسخ نوعاً أدبياً مقدّراً بين الأنواع الأدبية المعتمدة بعد .

أما الهجوم الذي تعرّض له جورج زيدان فمرجعُهُ إلى طبيعة البنية التي اشتغلت عليها نصوصُ زيدان . هي بنيةٌ متعددة الجوانب : فمن ناحية تحاول أن تقيمَ تداخلاً بين المتخيّل الأدبي والمعروف التاريخي. ومن ناحية ثانية تتخيّر مادتها السردية من مناطق البطولة في التاريخ الإسلامي، مركزة فيها على المهزوم بأكثر من تركيزها على المنتصر، ومركزة على الصراع الداخلي الاجتماعي والسياسي بأكثر مما تُركّزُ على مواقف التضافر، والتوحد، والتضحية. ومن ناحية أخرى، تمنح السرد المعلوماتي التاريخي مساحة بارزة تتخلل السرد العاطفي الذي يُقطّعه السرد المعلوماتي كثيراً .

لَقِيتُ هذه المحددات الثلاثة ألواناً من النقد يوازيها . فالتداخل بين الخيال والتاريخ بدا لمن يريد ألا يشهد المعلوم التاريخي أي تغيير ، قلّ أو كثر ، خطأً أو تشويهاً للتاريخ، يمكن أن يصنّدر عن نفس مغرضة ، أو يصنّدر عن وعي مخطئ في أحسن الأحوال. والتركيزُ على السلبي: الصراع ، المكائد ، الهزائم - وإن يكن التركيزُ على السلبي لا يعني تركيزاً على العناصر السلبية في التاريخ الإسلامي نفسه - يصدم من يعتقد أن مهمة الرواية التاريخية ، بالإضافة إلى نقل المعرفة التاريخية ، بث قيم البطولة ، والفخر، والاعتزاز المطلق بالتاريخ الإسلامي. والاهتمام بالمعلومات التاريخية يرى

فيه مَنْ يريد أن ينظرَ إلى الرواية نظرةً فنيةً جماليةً عيباً خطيراً ، وعبئاً على النص ثقيلًا ، يُوقَفُ تدفُّقُ السردِ ، ويُسطَّحُ الشخصيات ، ويُفسدُ الفن إفساداً .
رواية فتح الأندلس^{٢١} نموذجٌ لهذا الجدل .

هي ، كرواية أحمد شوقي، متعددة العنواين: عنوانها الأول فتح الأندلس، وعنوانها الثاني معطوفٌ على الأول بأو ، وهو أو طارق بن زياد ، وعنوانها الثالث الأخير وصفٌ مطوّلٌ لمحتواها : رواية تاريخية تتضمن تاريخ إسبانيا قبيل الفتح الإسلامي ، ووصف أحوالها ، وفتحها على يد طارق بن زياد ، ومقتل رودريك ملك القوط .

العنوان الأخير مهمٌ ؛ لأنه يُنحّي النقْدَ الثاني معلناً أن موضع التركيز سيكون على إسبانيا ، والعوامل التي أدت بها إلى أن يفتحها المسلمون . ومنه نعرف أن طارق بن زياد ، الذي يحتل العنوان الثاني، سيحتل مساحةً أقل من الرواية ، وأن فتح الأندلس الذي يحتل العنوان الأول سيكون مآلَ السرد لا موضوعه ، ينتهي إليه السردُ بعد أن يُفصّلَ أحوالَ إسبانيا قبيل وقوع الفتح المنتظر .

الرواية قصةٌ غراميةٌ من المعلوم التاريخي .

كانت فلورندا ابنة حاكم سبته . أحبها ألفونس بن غيطشة ملك الإشبانية الذي كان قد توفّي . وتقدّم ألفونس لخطبة فلورندا . وكان رودريك ملك القوط - الذي تعرفه المصادر العربية التاريخية باسم لذريق - معجباً بفلورندا . فلما خطبها ألفونس حقد عليه رودريك . وحاول أن ينالَ رغبته منها ، وأن ينالَ منها غضباً ، لكنها تأبّت عليه . ونجح أوباس - وهو عم ألفونس ، وكان رجل دين - في أن يهزّبَ فلورندا، لتتجو من رودريك . ولم يكن ألفونس يستطيع أن يهَبَّ لنجدة فلورندا ؛ فلقد أرسله رودريك في مهمةٍ بعيدة . واستبدَّ الغضبُ برودريك عندما علّم أن أوباس قد أعان فلورندا على الفرار منه . ودفعه

الغضب إلى أن يُقَدَّم أوباس إلى المحاكمة عقاباً له على جُرمِهِ . ولما كان أوباس رجلَ دينَ فلقد أسرع الأب مرتين (= مرتين) إلى إنفاذه . ووفقاً إلى أن يمنع الحكم على أوباس . أما ألفونس فلقد رأى أن السبيلَ الوحيدَ لكي ينجو بحبه من بطش الملك هو أن يتمردَ على سلطته . وتعاون يهودُ الأندلس مع ألفونس في تمرده على الملك الظالم . وانضموا جميعاً إلى طارق بن زياد طلباً للخلاص بعدل الإسلام من ظلم رودريك . وانضمَّ إلى تحالفهم يوليان حاكم سبته ، والذُّ فلورندا . وأقبلت جيوشُ المسلمين منتصرةً ، فاتحةً إسبانيا . وبعد مقتل رودريك تزوجَ الحبيبان فلورندا وألفونس .

وتظهر رغبةُ الراوي في أن يسردَ معلوماتٍ من بداية الرواية ، إن لم يكن سردهُ لها تحقيقاً للغاية التعليمية ، فهو اتباعٌ للنهج الكلاسي في السرد ، الذي يضع المقدمات ، والخلفيات ، قبل أن يستطردَّ السردُ إلى بؤرة الصراع ومكمنه . والرواية تُعرَّفُ بالأندلس ، والقوط ، وطليلة ، وتطيل حشدَ المعلومات في هذا الشأن . والمواضع المعلوماتية في الرواية غيرُ قليلة ، تكاد تكون منقولةً نقلاً من كتب التاريخ . ولكنها ، على أية حال ، الفضاء المكاني ، والزمني ، والثقافي ، الذي تقع في رحابه أحداثُ الرواية .

وتُغري الرواية - وهذا إغراءٌ يعمُّ الروايات التاريخية له ولغيره - بأن يقيم الناقدُ لها مقارنةً بين الرواية والمعلوم من التاريخ . لا يحصي الناقدُ ، عادةً ، الصواب الذي أتى به الراوي . وإنما يُنْتَرُ النظرُ التفاوتَ بين النص الأدبي والمعلوم التاريخي إلتئاراً . ولن يعدم شيئاً يحقق له مطلبه إذا التمسهُ و جدَّ في التماسه .

من ذلك أن يجعلَ الراوي فلورندا ثقلتُ من رودريك ، فيُخفِّقُ في أن ينالَ منها ، وما ترويه مراجع التاريخ ومصادره ، هو أن رودريك قد وُفِّقَ إلى أن يغتصبَ فلورندا .

ومن ذلك أنه جعل يهودَ إسبانيا يتحالفون مع طارق بن زياد ،
ويؤدون عملاً غير قليلٍ في إنجاح الفتح الإسلامي ، ولم يسجل التاريخُ
المعلومُ لليهودِ الإسبان شيئاً من هذا العملِ الفعّال الذي أسندتهُ الروايةُ إليهم .
ما أسهل أن يذهبَ ذاهبٌ إلى أن وجوهَ التفاوتِ تشوّهُ التاريخَ !. أو
يذهبَ مذهباً أبعدَ فیراها تشويهاً مقصوداً ، لتتقيّةُ صورة رودريك ، أو لتعظيمِ
عمل اليهود في توجيه التاريخ إلى الوجهة التي يتخذها ، على حساب الجُهدِ
الإسلامي البطولي الذي يتراجع، ويتوارى ، خلف التخطيط اليهودي المُحكّم ! .
هذه آراءٌ سهلٌ مأخذُها .

ولكنّ الأمرَ كلّهُ يعود ، في حقيقته ، إلى بنية التداخل بين الخيال
الأدبي وحاجاته، والمعلوم التاريخي ودقته .

هذا الخيالُ الأدبي كان منبعثاً من تصوّرٍ رومانسيٍّ ، ينظر إلى
المحبوبة نظرة تطهيرٍ، وتقديسٍ، وملائكيةٍ ، لا تحتلّ عِفّ الاغتصاب. وهذا
الخيالُ الأدبي كان مشغولاً بما ينشغل به التّصوّرُ الرومانسيُّ للعالم من أن
الانهيارَ الأخلاقيّ هو الهزيمة الحقة ، وبدا له أن تمرّدَ اليهود على رودريك
المسيحي ، وانحيازَهم إلى طارق بن زياد، تجسيدٌ لحقيقة أن الانهيار الأخلاقي
لحكم رودريك هو الهزيمة قبل مجيء جيش المسلمين .
تبقى أمورٌ .

أولّها أن التّأويلَ الذي نفهمُ عليه وجوهَ التفاوت بين التاريخي والأدبي
، مهما يكن ، فإنه لن يمحو الإشكاليةَ المقيّمةَ في صميم الرواية التاريخية
إقامةً دائمةً . وهي القلقُ المستمر من أن ينقلُ النص الأدبي إلى قارئه معلومةً
تاريخيةً خاطئةً . وكثيراً ما يُعبّرُ هذا القلقُ عن تصوّرٍ كامنٍ في الوعي، قد
يُنكرُهُ صاحبه وهو يحملُهُ، يقضي بأن التاريخَ أهمُّ من الأدب، أو يقضي ،
بوضوحٍ أكبر، بأن الأدبَ نشاطٌ كمالِيٌّ ، أو ترفيهِيٌّ ، أو زائدٌ عن الحاجة، أو
عن الضرورة ، أو وسيلةٌ مساعدةٌ كالوسائل التعليمية المساعدة ، ينبغي أن

تخضع لما تخدمه : التاريخ، العلم، الدين، الفلسفة، الأخلاق، إلخ . وربما ينطوي القلق على تصورٍ يقضي بأن الأدب نزقٌ ، أو خطرٌ، ينبغي أن يُحاطَ بقيود صارمة تحُد من نشاطه ، وتسيطر على حريته. كل هذا عَرَضٌ لأمرٍ واحدٍ ، هو افتقارُ الإيمان بالأدب، بوصفه نشاطاً تخيلياً جليلاً ضرورياً للحضارة، ضرورياً للحياة . هذا ما حاول الأدباء أن يواجهوه وهم يؤسسون النوع الروائي، وأطلقوا لأجله الحجج عن الوظيفة التعليمية.

أما الذين يتقون في جدوى الأدب، ويؤمنون بضرورته، فسوف يرون أن التفاوت بين النص الأدبي والمعلوم التاريخي ليس خطراً إلى هذا الحد . علينا أن نبذل مع الأدب بعض الجُهد لكي نفهمه . إن أهم ما يُعلّمه لنا الأدب هو أن نميّز بين الحقيقة والخيال تمييزاً لن نحققه حتى نتأمل الأدب تأملاً عميقاً يكشفه لنا . كذلك يعلمنا الأدب أن كثيراً مما نسميه حقيقةً هو صورةٌ واحدةٌ من صور المحتمل، أو المتوهم، أو المأمول . يعلمنا الأدب أن نراجع الحقيقة . يعلمنا هذا المِران بأن يضطرنا إلى مراجعته مراجعةً جادةً عميقةً، حينئذٍ نكتشف أننا إنما نراجع ما بين أيدينا من مسلمات . إنما نراجع أنفسنا وحياتنا .

الأمر الثاني أن التأويل الذي نفهم النصَّ عليه ، مهما يكن قبوله للنص أو رفضه، علامة إدراك أن الرواية التاريخية لم تُكتَبْ فحسب لغاية تعليمية، ولكنها استعانةٌ بالتاريخ لقراءة الحاضر. يريد زيدان أن يقرأ في تاريخ إسبانيا إبان الفتح الإسلامي تاريخ بلادنا المعاصرة وانفتاحها أمام الاستعمار. يريد أن يرى الانهيار الإسباني الذي يُشبهنا على نحو أو آخر. يريد أن يؤسس ، في التاريخ، رؤيةً رومانسيةً للعالم ، تطالب بنهوض الإنسان ، وإقالة عثرته الأخلاقية، حتى ينهض المجتمع بأسره، ويدخل العصر الحديث . من هنا كانت الرواية التاريخية عند زيدان، وشوقي، وغيرهما ، عدسةً ترى الحاضر، وإن تكن الصور التي تتحرك أمام العدسة صوراً من الماضي.

الأمرُ الأخيرُ يترتبُ على السابق. لقد نشأتُ بنيةٌ تقومُ على تصوُّرِ التاريخ تصوُّراً يرى أن الأدبيةَ تكمنُ في البطولةِ الإنسانيةِ ، وفي العاطفةِ اليقظةِ النبيلةِ المحبةِ. وترتَّبَ عليها بنيةٌ شاعت في الروايات التاريخية ، تقوم على المزاوجةِ بين التاريخي السياسي، والقصة الغرامية . لقد أصبح أسهل شيء على الراغب في أن يكتبَ روايةً تاريخيةً أن يتخيلَ قصةً غراميةً تقع أحداثُها إلى جوار قصةٍ سياسيةٍ تاريخيةٍ معلومةٍ مسبقاً ، يتصفَّران معاً في ضفيرةٍ واحدةٍ. ولعل روايةَ علي أحمد باكثير وإسلامه أشهرُ مثالٍ على هذه البنية المزدوجة ؛ فالجوار صراع قادة المماليك فيما بينهم ، وصراعهم مع التتار - وهو صراعٌ تاريخيٌّ معلومٌ - تقوم قصة حبٍ رقيقةٌ متحفظةٌ ، لا تفسدُ التاريخَ، ولا تعكرُ ماءه، وتُضافُ إلى اللغة الرصينة المحكَّمة، لِيُنتجَ معاً أدبية النص الروائي . ولا يختلف الأمرُ كثيراً إذا كان المحكي في الرواية قصةً غراميةً مستمدةً من التاريخ نفسه ، كما فعل علي الجارم في هاتف من الأندلس، التي رجعت إلى قصة الحب المشهورة بين ابن زيدون ، الشاعر الأندلسي، ووزير أبي الحزم بن جهور حاكم قرطبة، وولادة بنت المستكفي الأميرة الشاعرة . فهي تستخدمُ القصة الغرامية التاريخية، وإلى جوارها تصوُّرُ المجتمع القرطبي، وتضيف إلى التاريخ شخصية اسبيرتو الجاسوس الإسباني الذي يتخفَّى في شخصية طالب علم يدرس الطب على يد ابن زهر الطبيب الشهير، فيوسِّع مدى التاريخ السياسي الذي يحيط بقصة الحب، وتغدو الإضافة التي يصنعها الخيالُ من نصيب السياسي لا الغرامي ، ووثبقي المعادلة عينها سليمةً مستمرةً .

مسارات التفاعل :

يطول بنا الأمر إذا أردنا أن نستعرضَ تاريخَ الرواية التاريخية . فالأسماء التي يمكن أن يُشارَ إليها من الكتابَ المصريين فحسب يُشكِّلون قائمةً

طويلة، تغدو ضخمة إذا أردنا أن نوسّع مجالَ النظر ليعطِيَ الأدبَ في أنحاء العالم العربي . من هذه الأسماء - بغير ترتيب - : علي الجارم، محمد فريد أبو حديد، محمد سعيد العريان، علي أحمد باكثير، طه حسين^{٢٢}، ثروت أباطة^{٢٣}، نجيب محفوظ، ميخائيل نعيمة^{٢٤}، أحمد كمال زكي^{٢٥}، إبراهيم الإبياري^{٢٦}، عبد الحميد جودة السحار^{٢٧}، جمال الدين الشيال^{٢٨}، إدوار الخراط^{٢٩}، عادل كامل^{٣٠}، سعد مكاي^{٣١}، محمد عوض محمد^{٣٢}، أبو المعاطي أبو النجا^{٣٣}، محمد عبد الحليم عبد الله^{٣٤}، نجيب الكيلاني^{٣٥}، محمد جبريل، جمال الغيطاني، بهاء طاهر، سلوى بكر، رضوى عاشور، جميل عطية إبراهيم، فتحي إنبابي . تلك حفنةٌ من الأسماء التي تخطر على البال حين نتذكّر الرواية التاريخية بغير حصر. وليس من الصعب أن يُضاف إليهم أسماء أخرى كثيرة . وإذا حاولنا أن نستقصيَ عرضَ الروايات التي ألفها هؤلاء فحسب لخرج الأمرُ عن أن يكون ما نقدمه دليلاً موجزاً ، إلى أن يصبح موسوعةً كبيرةً .

أضف إلى هذا أن الهدفَ المرجوَّ من تحليل النصوص واستعراضها أن ننتهياً لأن نتساءل عن المسارات التي اتخذتها الأشكالُ الكبرى في التأليف الروائي ، والتي تتولد عن صور التناص المختلفة بين الرواية والتاريخ، على أمل أن يساعدنا وضعُ خريطة بهذه المسارات على أن ندخل إلى عالم الرواية دخولاً هيناً، ونختبر له مسالكَ عامةً يمكن أن نمضي فيها، ولندع التفاصيل إلى التوسّع الممكن في مقام آخر للبحث لايسمح به الموقف الحالي .

ويرجع بنا تحديدُ المسارات التي سارت فيها الروايةُ التاريخية إلى الفكرة الأولى في تعريف الرواية التاريخية ؛ أعني أن الرواية التاريخية كتابةٌ على كتابة، أو نصٌّ يُبتكّر فوق نصٍّ آخر، الأول هو النص الأدبي، وهو النص الأعلى، البارز، الذي يطفو فوق قرينه، والآخر هو النص التاريخي، المعلوم من التاريخ، الذي ينشأ النصُّ الأدبي من التفاعل معه، ويتأسس فوقه .

هذان النسان قد يتطابقان، أو يتوازيان ، أو يتقاطعان، أو يتساقطان، أو يتمثلان .

تلك كلمات لا بد من أن نلقيَ عليها ضوءاً يشرحها.

التطابق :

أحياناً يتطابق النص التاريخي مع النص الأدبي، فيكون النصُّ الأدبي عينه نصاً تاريخياً، ويكون النص التاريخي عينه نصاً أدبياً ، بل يكون النسان نصاً واحداً على الأذق. وهذا يحدث في أحوال ثلاثة :

١- الترجمة الذاتية : ذلك أن أدب السيرة الذاتية أدبٌ يروي فيه الكاتبُ عن نفسه تفصيلات حياته ، فهو يقدّم ، إذاً ، نصاً تاريخياً يؤرخ فيه لنفسه، ويكتسب أهميته التاريخية من أمورٍ عدة : ١- يكتسبها من أهمية الكاتب نفسه، ومكانته الاجتماعية التي قد تكون مكانة متميزة، و٢- يكتسبها من خبراته التي قد يكون بعضها خبراتٍ عظيمةً شارك خلالها في بناء مصير أمته، أو في عملٍ يهتم به التاريخ، و٣- يكتسبها من الأحداث التاريخية التي يرويها لأنه شارك فيها، أو لأنه شاهدٌ مهم - وربما الوحيد - على بعض أحداثها، أو لأنها خلفيةٌ ضروريةٌ لبعض أحداث حياته . وقد تتطلب رواية الأحداث التي تقدمها السيرة قدراً من الشجاعة بمقدار ما تكشف عن سلبيات قائمة في صاحبها، أو أخطاء وقع فيها أو وقع فيها غيره، وهذا ما حدا بأندرية موروا إلى أن يصفَ السيرة الذاتية بأنها " البحث الشجاع عن الحقيقة " ^{٢٦} . وبطبيعة الحال يُعدّ السياسيُّ الذي يكتب سيرته الذاتية، أو مذكراته، صاحبَ نصٍّ هو نفسه وثيقةٌ تاريخية، إذا توفّر لنصه القيمة الأدبية فإنه يدخل في باب الأدب السيري الذي هو بابٌ من أهم أبواب الرواية التاريخية، فيه يصير الأدبُ وثيقةً مباشرةً ومهمةً.

ولكن كثيراً من المذكرات التي يكتبها السياسيون تفتقر للأدبية التي تجعلها مهمة في سياقنا، وإن ظلت وثائق تاريخية مهمة، يُعنى بها المؤرخ عناية كبيرة .

يحتل كتاب الأيام لطف حسين في هذا المقام مكانة عظيمة في الأدب العربي الحديث، وإن كنا لا نعدم في التراث العربي القديم ما قد يندرج في باب السير، من مثل المنقذ من الضلال للإمام أبي حامد الغزالي، الذي يقدم نوعاً من السيرة الروحية العقلية، أو الإيمانية ، ومن مثل كتاب ابن خلدون التعريف بابن خلدون ورحلته غرباً وشرقاً الذي أرّخ فيه ابن خلدون لنفسه. وفي الأدب العربي الحديث نصوص كثيرة تُذكر، مثل مذكرات طالب بعثة للويس عوض، وقصة نفس لزكي نجيب محمود، وقصة حياة لأحمد أمين، وعشرات النصوص الأخرى.

ويتصل النص السيري بمشكلات عدة، أولاها ما يُسمّى بالعقد السيري، يُراد به أن السيرة تتطوى، على نحوٍ تقديري، على تعاقد، أو اتفاق، بين الكاتب والقارئ، يعترف فيه الكاتب بأن ما يكتبه إنما يتعلق به هو نفسه ، كأنه يقول: عن نفسي أتحدث. لا ينفي هذا التعاقد أن يستخدم الكاتب في نصه ضمير الغائب، كما يفعل طه حسين في الأيام، حيث يلتزم الإشارة إلى نفسه بكلمة "الفتى"، كأنه يتحدث عن إنسانٍ آخر.

ويتفرع عن العقد السيري مبدأ أخلاقي يرفع من قيمة النص السيري كثيراً، هو صدق الاعتراف، الصدق الذي قد يبلغ حدّ التصريح بالنقيصة، كما فعل لويس عوض، وكما فعل الكاتب المغربي محمد شكري في سيرته ذائعة الصيت: الخبز الحافي .

ولكن السيرة الذاتية autobiography قد لا تفلح في أن تكون رواية، فلا تدخل في سياقنا ، وقد لا يكون لها قيمة تاريخية أو أدبية، فتخرج كذلك في الحالتين. ومن أمثلة ذلك السيرتان اللتان كتبهما الشاعر حسن فتح الباب

عن نفسه، الأولى بعنوان أسْمِي الوجوة بأسمائها^{٣٧}، ظل فيها مشغولاً بقصائده حتى خرج النص عن أن يكون روايةً ، وتحول إلى سيرةٍ تاريخيةٍ جميلةٍ للقصائد، ثم أخرج كتاباً ثانياً، بعنوان حارة المجدي^{٣٨} ، كان سيرةً لطفولته، لكنه صاغها شعراً ، فخرجت عن أن تكون روايةً. ولكل نصٍّ منهما أهميته وجماله وإن لم يكن رواية سيرة ذاتية . والتميز بين الأشكال المتقاربة واجبٌ مهم .

على وجه العموم، إن الأدب، من وجهة نظر المؤرخين، قداماهم ومُحدثيهم، وثيقة تاريخية صالحة لأن تمدَّ المؤرخ بمصدرٍ مهمٍّ من مصادر كتابة التاريخ . والرواية التاريخية أوثقُ الأنواع الأدبية صلةً بالتاريخ، ولكنها تجعل التاريخ مصدرها قبل أن تكون مصدره. فإذا أدرجنا السيرة الذاتية فيها اتخذت موقعاً يكون فيه مصدرها التاريخ القريب، الشخصي والعام، وتكون فيه مصدرًا نافعاً للمؤرخ يُعطي من قيمته أنه شهادة صريحة لصاحبها على حياته ، وحياة مجتمعه، ومرحلة من التاريخ خبرها، وعَرَكَ تجاربها، أو ، على الأقل، شهد وقائعها، وهذا معناه أن النص السيري قد ينفذ إلى التاريخ من باب أنه مادةٌ للتاريخ، أو نصٌّ من نصوصه.

ولكن النصَّ السيري له صورٌ ينبغي أن نميِّزَ بينها. قد يكون روائياً^{٣٩}، وقد يكون مذكراتٍ، وقد يكون ذكرياتٍ^{٤٠}. فإذا كان مذكراتٍ، أو ذكرياتٍ، فإنه قد لا يحقق الشكلَ الروائي، وقد لا يحقق لنفسه أدبيةً ما تُدخله في سياق الأدب، شأن كثيرٍ من المذكرات السياسية، ومذكرات النجوم الجماهيريين . وربما لا يكون له ، كذلك، قيمة تاريخية تجذب المؤرخ. فلابقى له سوى القيمة الإنسانية التي تحملها خبراته المروية فيه، شأن أي جدٍّ يروي لأحفاده تجارب حياته التي تُلحُّ على ذاكرته .

٢- السيرة الغيرية : والمقصود بها أن يكتب الأديبُ ، الذي هو في الوقت نفسه مؤرخٌ، ترجمة حياة شخصية مرموقة ، فإذا تركها على نظام

السرد المعهود بين المؤرخين، لم تكن أدباً، وإذا حرصَ على أن يكون سردها بلغة أدبية، دخلت باب الأدب، وإذا حرصَ على أن يكون سردها متكاملًا تكامل الرواية، صارت روايةً سيريةً غيرية، ليست عن ذات صاحبها، تدخل في باب الرواية التاريخية لأنها تعود إلى تاريخ شخصية من الشخصيات، وتعيد كتابته على نحوٍ روائي، تحرص فيه على دقة المؤرخ، تسعى إلى أن يطابق النصُّ المعلوم من تاريخ الشخصية، الذي يثبت للمؤرخ بالأدلة التاريخية المعتمدة. من ثمَّ يمتزج السردُ الأدبي فيها بسردٍ علمي لا يطغى عليها، تتخلص فيه من الجدل العلمي الذي يوازن فيه المؤرخ بين الأدلة التاريخية المختلفة، ليرجِّح روايةً على رواية، ويصل إلى عرضٍ يختاره يصفه بأنه الحقيقة التاريخية بقررها تقريراً.

لقد حاول ميخائيل نعيمة أن يترجم ترجمةً روائيةً لجبران. وحاول طه حسين أن يترجم لأحد الأدباء في روايته أديب، ولكن طه حسين كان أحرص على الرواية في نصّه من الترجمة، فأصبح نصّه روايةً لا نعرف منها من الأديب المقصود على وجه التحديد. وبرع أحمد كمال زكي في هذا اللون، فكتب عن الأصمعي، والجاحظ، وفارس الفرسان أسامة بن منقذ، وكان حريصاً على أن يكون عمله ترجمةً تفيد معرفةً بالمترجم له، ولا تفقد السمات الروائي عند قراءتها.

ومن هذا اللون يروج لونٌ أسميه بالسيرة القومية.

٣- السيرة القومية: أقصد هذه النصوص الكثيرة، التي تشغل الحجم الأكبر من مكتبة الرواية التاريخية في الأدب العربي، التي يعيد فيها الكاتب سرد التاريخ المعتمد، يدفعه إلى إعادة سرده دوافع تعليمية محضة ما لم ينح نصّه بالتجربة نحواً يتجاوز غايات التعليم إلى أهداف جمالية غالبية. يريد الكاتب أن يُشيع بين القراء، خصوصاً الشباب والأطفال، معرفةً بالتاريخ القومي، أو الديني، فيعيد سرد جانب من جوانب هذا التاريخ على نحوٍ روائي،

يستجيب فيه لحاجات تجعل هذه النصوص أول ما يخطر على بال التربويين حين يعكفون على اختيار نصوص للأدب، والقراءة، يُكَلِّفُون بها الطلاب . وعادةً تتحدد أدبية هذه النصوص في الأسلوب البلاغي، ممزوجاً بحيل قليلة من مألوف النوع الروائي في صورته الكلاسيكية تحديداً .

في هذا الباب تجري جهودٌ كثيرٌ من الكتاب . لقد حاول إبراهيم الإبياري أن يعيد سردَ تاريخ الدولة العباسية في خمس روايات. وقَدَّمَ عبد الحميد جودة السحار السيرة النبوية في عشرين جزءاً . وسعى هذا المسعى علي الجارم، ومحمد فريد أبو حديد، ومحمد سعيد العريان، وعلي أحمد باكثير، ومحمد عوض محمد، ونجيب الكيلاني الذي قدَّمَ أربع عشرة روايةً إسلاميةً من هذا النوع، وآخرون كثراً . فرعونيات نجيب محفوظ عيَّنها تجري في هذا المجرى : عبث الأقدار (١٩٣٩م) ، وراووبيس (١٩٤٣م)، وكفاح طيبة (١٩٤٤م) .

هؤلاء جميعاً يبحرون في النهر الذي أجراه جورج زيدان . غير أننا ينبغي أن نفرّق بين الرؤية الرومانسية التي يمكن أن نراها عند زيدان، وآخرين نحوَ نحوه والرؤية الكلاسيكية التقليدية التي يلتزمها جمهورٌ أكبر من الكتاب، وهي أقربُ إلى حاجات التعليم، وأكثرُ إرضاءً للأجهزة التي تقوم على رعاية المدارس. ولكن الحاجات التعليمية لا تكفي وحدها لكي نفهم عملهم؛ ذلك أن إلحاحهم على ضرورة أن نُلقن أبناءنا تاريخنا إلحاحٌ متصلٌ بتصوراتٍ عدة، لا يقوم بغيرها: ١- منها أن التاريخ المقصود هو التاريخ المعتمد ، الذي يشيع بين أصحاب التصورات التي لاتراجع التاريخ فكرة أنه تاريخُ الفَخَارِ الصحيح ، وبغير هذا التصور يسقط المقصودُ التربويُّ الكلاسيكي، و٢- منها أن الغاية هي تلقين الفخار، والاعتزاز، وخلق حالة من اليقين بروعة الماضي المعتمد، ينبغي أن تتحول إلى نوعٍ من الوطنية، أو الالتزام الديني الراسخ، و٣- منها أن الأدب هو اللغة الرصينة

التي ينبغي تعلّمها ، وإتقانها- وإن تعلّمها الطالب في صورة مُيسّرة لكي تلائم قدراته-، ومع اللغة يضاف قدرة الحكي على خلق اندماج يراد منه أن ينتهي إلى نوع من التماهي بين القارئ والشخصية المروي عنها، لكي ينشأ ضرب من التوحد بين القارئ وأبطال التاريخ .

حينئذٍ يكتفي الكاتب بالبطولة، والخلق الرفيع، واللغة، ويتجنب الجدل بين الأدبي والتاريخي الذي رأيناه يكمن في روايات زيدان ومن ينحو منحاه، الجدل الذي يرجع إلى تصور رومانسي للعالم وللأدب . وهو تصوّر يمكن أن نتمثل برواية أضلاع الصحراء لإدوار الخراط ، دليلاً على أن هناك ما يثلثهما، أو يفارق التصورين الكلاسيكي، والرومانسي جميعاً . ففي هذه الرواية - التي تخالف الأسلوب الأدبي المألوف في أدب إدوار الخراط إلى حد كبير من المخالفة- يبدو التاريخ يُعاد سرده في ظل جماليات أقرب ما تكون إلى الواقعية، منها إلى الجماليات الرومانسية، والكلاسيكية، جماليات تريد أن تنظر إلى النفس والحياة نظرة أعمق ، متحررة من إعلاء الغايات التربوية الذي ينبغي - أكرر الفكرة تكريراً - أن ندرك أنه غطاء ينطوي على تصورات للعالم أوسع من خدمة التربية وحدها .

التوازي:

هناك روايات جمة، لا يخطر على البال أنها تدخل في باب الرواية التاريخية من قريب أو بعيد ، ولكنها كذلك، يُعقّي على حضور التاريخ فيها أنها أغلب الوقت تروي أحداثاً متخيّلة من الحياة الاجتماعية ، فإذا دققنا النظر وجدناها تشير إشارة واضحة إلى أحداث تاريخية - سياسية غالباً - تجري الأحداث المتخيّلة في هامشها، تحدد لها السياق الزمني، والاجتماعي، الذي تقع فيه الأحداث المتخيّلة جميعاً .

التاريخ، في هذه النصوص، يوازي الأدبي؛ لأن الأحداث التاريخية لا تشارك فيها الشخصيات المتخيلة، قد تسمع بها، قد تراها، قد تقرأ عنها، قد تتذكرها، قد يرويها الراوي دون أن يخبرنا أن الشخصيات سمعت بها أو أدركت وقوعها، ولكنها لا تشارك فيها، على كل حال، وليست جزءاً منها . هما متوازيان. لكن المتوازيين يحدد كل منهما اتجاه الآخر؛ لهذا يبعث النص إيحاءً، لمن يلحظ وجود التاريخي فيه، بأن الحياة الاجتماعية المروية ثمرة السياق السياسي ، أو التاريخي ، المشار إليه .

هذه بنية شديدة الشيوع ، تجدها في روايات إدوار الخراط، وروايات إبراهيم عبد المجيد، ورواية عودة الروح لتوفيق الحكيم، وروايات يوسف أبو رية، وعلاء الديب، وعشرات من الكتّاب المختلفين أجيالاً، ومناحي كتابة . بعد حرب أكتوبر ١٩٧٣م، ظهرت روايات كثيرة تصور الحياة الاجتماعية في مصر - الجبهة الداخلية كما كان يقال - إبان نكسة يونيو ١٩٦٧م، وسنوات الاستنزاف بين الحربين، وأحداث حرب العبور في ١٩٧٣م . كلها كانت تقدم المتخيل الروائي، وتضع السياق التاريخي وراءه، فيتوازيان التوازي المقصود .

في الرصاصة لاتزال في جيبى لإحسان عبد القدوس ، نرى حياة الناس في إحدى القرى، وقد وقعوا تحت وطأة علاقات اجتماعية وسياسية استغل فيها بعض الناس أجواء الحرب، هزيمة، واستنزافاً، قبل النصر. ووراء الأحداث نرى السياق الحربي والسياسي التاريخي، يُشار إليه ، ويحضر أحياناً.

خارج روايات الحرب يمكن أن نشير إلى رواية عمارة يعقوبيان لعلاء الأسواني ، التي أحدثت أثراً كبيراً ليس ينفصل عن تأثير البعد التاريخي للنص الذي يريد أن يُدين كثيراً من التحولات السياسية الحديثة المعاصرة . ومن خلال بنية التوازي التي تعيننا، نرى الحياة في إحدى عمائر القاهرة

الجميلة، تتشابه فيها العلاقات بين الأشخاص الذين تتعقب الرواية مسارات حيواتهم، وتجاربهم، وإلى الوراء منهم نرى التحولات السياسية والاجتماعية لمصر، من مجتمع ما قبل ثورة يوليو ١٩٥٢م إلى الحاضر القريب . هما متوازيان، وهما لهذا يتركان أثراً مؤكداً عن تأثير التاريخي السياسي على الحياة الاجتماعية للأفراد .

التقاطع:

نعود الآن إلى البنية الزيدانية التي مرت بنا، ولا حاجة إلى تفصيل القول فيها ثانية. إنما المراد هو أن يتداخل التاريخ مع الخيال الأدبي في نص الرواية، فيضيف الخيال الأدبي شخصاً، وعلاقات، وتجارب ما. يستمد التداخل مبرره من أن التاريخ المسجل ينطوي على ثغرات ملموسة؛ فهو لا يسجل كل شيء، وحين يُقبل الكاتب على رواية مشهد من مشاهد التاريخ لابد لخياله من أن يقترح إضافات يسد بها الثغرات التي تتكشف له. إن التاريخ مثلاً يخبرنا أن جيش عمرو بن العاص قد دخل حصن بابلون، ولكنه لا يقدم لنا بهذا مشاهد حية، لأناس يتحدثون، يترددون، يخافون، أو يغضبون، أو يفرحون، أو يتحمسون. لا يقدم لنا علاقات اجتماعية واضحة، لأفراد محددين، لهم أسماء، ومشاعر، وأفكار، ومعتقدات، وميول. والروائي مضطراً إلى أن يتخيل هذا كله، أو بعضه. مضطراً إلى أن يبتث الحياة في المشهد الذي يرويها. فهو لهذا مضطراً إلى أن يدخل بالخيال الأدبي في نسيج التاريخ.

هذا قد يكون مقبولاً عند عامة الناس. ولكن البنية المزدوجة المتقاطعة هذه ، ستضيف أشياء يمكن أن تكون محل اعتراض إذا أُسيء فهمها، أو لم تحقق غاياتها الجمالية.

يزداد الاعتراض إذا كان التدخل مضيفاً علاقات غرامية جريئة، أو شخصيات مترددة، أو أخرى تسلك سلوكاً إيجابياً ممن يدينهم التاريخ المعتمد .

تتبع مشكلات الرواية التاريخية من هذه البنية المزدوجة التي يتقاطع فيها الخيال الأدبي والتاريخ تقاطعاً.

هي بنية يُقْبَلُ عليه التصوُّر الرومانسي، ويتفادها التصور الكلاسيكي للسرد نقادياً، ليبقى في عزلة آمنة تحميه من الجدل، وفي مأمنٍ من الشكوك. وطريقته في نقاديتها تعتمد على الرجوع إلى بنية التتابع، وتفضيلها على بنية التقاطع والتداخل التي تمثل خطرًا .

الإسقاط :

المقصود بالإسقاط أن تكون العلاقة بين السياق التاريخي، والسياق الأدبي، علاقة تقبل أمراً من أمرين : الأمر الأول أن يُقْبَلَ السياق التاريخي الدلالة على الحاضر الذي يَظْهَرُ النصُّ الأدبي في فضائه ، والأمر الآخر أن يُقْبَلَ النصُّ الأدبي - الذي لا يستدعي التاريخ استدعاءً واضحاً حينئذ - أن نُسْقِطَهُ على التاريخ إسقاطاً . والأمران كلاهما يعوّل فيهما النصُّ الأدبي على استعداد القارئ للإسقاط، وقد يساعد النصُّ القارئ عليه، أو يدفعه إليه، بعلاماتٍ قلائل ، ليست قاطعة، لكنها تكفي حين يكون القارئ مهيباً لتلقيها .

كثيرٌ من النصوص التي يكتبها الأدباء عن سياقٍ تاريخي يختارونه، إنما يكتبونها لأنها تقبل أن نسقِطها على الحاضر إسقاطاً ، وهي تصاغ صياغاتٍ تعين على هذا الإسقاط . وكثيرٌ من النصوص التي ترجع إلى التاريخ المملوكي ، على وجه الخصوص، إنما ترجع إليه بسبب رواج الفكرة التي ترى أن الحاضر في بلادنا فيه من الاضطراب والفساد ما يُشْبِهُ مثيلهما في العصر المملوكي. يحبُّ كثيرٌ من الناس أن يقيسوا الحاضرَ على الماضي. ويحبون أن يُعَبَّرُوا عن ضيقهم من حاضرهم بأن يساؤوا بينه والعصر الذي فاض فيه الصراعُ بين المماليك، وعانى منه الناسُ معاناةً مرّةً . ويُعَدُّ جمال الغيطاني واحداً من أهم الكتّاب الذين يحققون بنية الإسقاط هذه بخفاء وبراعة،

مُعَوِّلِينَ عَلَى آليَةِ الْقِيَاسِ هَذِهِ . وَتُصَوِّرُ النُّصُوصُ الْمَمْلُوكِيَّةَ الَّتِي كَتَبَهَا الْغَيْطَانِيُّ مَوَاطِنَ الْحُكْمِ، وَمَلَامَحَ الدَّوْلَةِ الْبُولَيْسِيَّةِ، وَمَا إِلَى ذَلِكَ مِنْ أُمُورٍ، يَرِيدُ لَنَا أَنْ نَحْذَرَ مِنْهَا، وَنَقَاوِمَهَا، وَنُنَقِّيَ مِنْهَا حَاضِرَنَا. كَذَلِكَ نَجِدُ فِي رِوَايَةِ نَهْرِ السَّمَاءِ^{١١} لِفَتْحِي إِمْبَابِي عَوْدَةً إِلَى هَذَا الْعَصْرِ. وَمِمَّا يَعِينُ عَلَى أَنْ نَسْقِطَ رِوَايَتَهُ عَلَى الْحَاضِرِ أَنَّنَا نَجِدُ فِيهَا شَخْصِيَّاتٍ مَمْلُوكِيَّةً قَادِمَةً مِنْ أَرْضِ الْبُوسْنَةِ وَالْهَرَسِكِ ، نَطَالُعُهَا فِي حَاضِرٍ كَانَ فِيهِ الْعَالَمُ يَضْجُ بِالْمَذَابِحِ الَّتِي كَانَ الْمُسْلِمُونَ يَشْهَدُونَهَا فِي الْبُوسْنَةِ وَالْهَرَسِكِ تَحْدِيدًا . وَيَخْتَلِفُ الْغَيْطَانِيُّ عَنْ فَتْحِي إِمْبَابِي فِي أَنَّ الْأَوَّلَ يَجْعَلُ لُغَتَهُ تَقَارِبُ لُغَةِ الْعَصْرِ الَّذِي تَجْرِي فِيهِ الْأَحْدَاثُ، فِي حِينٍ يُؤَثِّرُ إِمْبَابِي أَنَّ تَكُونَ لُغَتُهُ عَصْرِيَّةً لِتَكُونَ عَلَامَةً أُخْرَى عَلَى أَهْمِيَةِ الْإِسْقَاطِ عِنْدَ قِرَاءَةِ النَّصِّ.

هَذَا كُلُّهُ يَمَثِلُ الْأَمْرَ الْأَوَّلَ مِنَ الْأَمْرَيْنِ اللَّذَيْنِ يَحْتَمِلُهُمَا الْإِسْقَاطُ، أَوْ يَمَثِلُ الصُّورَةَ الْأُولَى مِنْ صُورَتَيْهِ .

فِي الْمَقَابِلِ نَسْتَطِيعُ أَنْ نَمَثِلَ لِلْأَمْرِ الْآخَرِ بِرِوَايَةِ أَوْلَادِ حَارْتَتَا^{١٢} لِنَجِيبَ مَحْفُوظٍ ، بِوَصْفِهَا نَصًّا أَدْبِيًّا يَقْبَلُ سِيَاقُهُ الْمُتَخَيَّلُ أَنْ نَسْقِطَهُ عَلَى سِيَاقِ تَارِيخِيٍّ قَدِيمٍ مُضْمَرٍ.

تَدُورُ الرِّوَايَةُ حَوْلَ قِصَّةِ حَارَةِ يَوَاجِهَ أَهْلُهَا الْفُقَرَاءَ الضَّعْفَاءَ، مِنْ جَبَلٍ إِلَى جَبَلٍ، أَلَوَانًا مِنَ الظُّلْمِ وَالْعُسْفِ، فَلَا يَجِدُونَ فِي مَوَاجِهَتِهَا إِلَّا أَنْ يَتَحَلَّقُوا حَوْلَ أَبْطَالٍ مِنْهُمْ ، يَلْتَمِسُونَ مَعَهُمُ الْعَدْلَ وَالْأَمْنَ . وَتُقَدِّمُ الرِّوَايَةُ مَتَوَالِيَةً مِنْ هَؤُلَاءِ الْأَبْطَالِ : أَدْهَمُ، جَبَلُ ، رِفَاعَةُ، قَاسِمُ ، عَرَفَةُ . كُلُّ مِنْهُمْ يَخُوضُ قِصَّةً مِنْ قِصَصِ الصَّرَاحِ لِأَجْلِ الضَّعْفَاءِ، وَيَبْحِثُ لَهُمْ ، بِطَرِيقَتِهِ، عَنِ الْعَدْلِ وَالْأَمَنِ اللَّذَيْنِ يَنْشُدُونَهُمَا، فَإِذَا رَحَلَ أَحَدُهُمْ صَبَرَتْ جُمُوعُ النَّاسِ حَتَّى ظَهَرَ مَحَلُّهُ بَطْلًا جَدِيدًا يَتَعَلَّقُونَ بِهِ ، وَيَتَحَلَّقُونَ حَوْلَهُ .

الْحِكْمَةُ ، بِهَذِهِ الصُّورَةِ، تَقْبَلُ أَنْ تُقْرَأَ عَلَى تَقْدِيرِ أَنَّهَا قِصَّةٌ عَنْ بَحْثِ الضَّعْفَاءِ عَنْ أَبْطَالٍ، أَوْ ثَوَارٍ، أَوْ قَادَةِ، يَقُودُونَهُمْ إِلَى حَيَاةٍ أَفْضَلٍ، أَوْ عَلَى

تقدير أنها رواية عن القيم والمثل العليا التي يُراد لها أن تَعَمَّ الحياة . ولكنَّ الرواية ، بهذه الصورة كذلك، تقبلُ أن تُقرأ قراءةً أخرى، نُسَقِّطُها على التاريخ الديني للعالم حسبما يتصوَّره المسلم ؛ فأدهم يمكن أن يؤولَ إلى آدم، وجبل إلى موسى، ورفاعة إلى عيسى، وقاسم إلى محمد - عليهم جميعاً السلام - ويبقى عرفة رمزاً للعلم والمعرفة للذين تسلَّما في العصر الحديث قيادة التطور، وإدارة الحياة . وقد سجَّلت الرواية على عرفة أنه أخفق لأنه اكتفى بطموح العلم ، ولم يجمع إليه القيم العليا التي كان أسلافه حريصين عليها، أو هو، بعبارة أخرى، اكتفى بالعلم ولم يصحِّبه الدين.

بهذه القراءة نُسَقِّطُ الخيال الأدبي على التاريخ الديني المعتمد في الثقافة العربية الإسلامية. ولما كان الخيال الأدبي يقوم على أنها قصة حارة ، أبطالها " فتوات " الحارة ، حسبما يسميهم أهلها ، فإن التفاوت الظاهر بين الخيال الأدبي ، والتاريخ الديني ، يتولَّد عنه ألوانٌ من الجدل، وصورٌ من الرفض، نفترض في هذا التفاوت أنه تشوية للتاريخ الديني، كثيراً ما نتصوَّره أنه متعمَّد ، وبدلاً من أن نقرأ الرواية بوصفها تبنيّاً للتاريخ الديني من المنظور الإسلامي، وتحذيراً من عصر العلم ما لم يُحالف بين العلم والدين، فإننا نقرأها بوصفها خطاباً فكرياً يسعى إلى الإساءة للتاريخ الديني، غير مدركين أن علاقة الإسقاط تحفظ كل طرف : الخيال الأدبي والتاريخ الديني، بمعزل عن الآخر، وتقيم بينهما علاقةً إشاريةً محتملة، لاعلاقة تطابق متوهم . وما أسهل أن نرفع هذه القراءة إذا تخلصنا من تصوُّر أن أولاد حارتنا تقوم على التطابق المُشوَّه ، وأقمنا محله تصوراً يقضي بأن الرواية تقوم على نوع من الإسقاط يحفظ للرواية قدرتها على أن يكون لها مستويات أخرى غير مستوى الإسقاط، وقراءات أخرى بعيدة عن قراءات قياس الأدبي على الديني، وإلزام الخيال الأدبي بأن يكون مطابقاً للتاريخ الديني !.

التمائل :

المقصود بالتمائل أن يكون النص الأدبي مشابهاً للنص التاريخي، وليس إياه . فالنص المماثل نصٌ محاكٍ، يحاكي فيه النص الأدبي النص التاريخي - نصاً تاريخياً محدداً أو غير محدد -، ويستطيع القارئ أن يكشف في يسرٍ أن النص الأدبي ليس، على الحقيقة، نصاً تاريخياً. وقد تتخذ المحاكاة صورةً من صورتين : صورة ساخرة ، لا تسخر من التاريخ، ولكنها تسخر من الحاضر، تتولّد السخرية عن اصطناع لغة التاريخ مع حاضرٍ أقلّ شأناً من أن تؤرخ له، أو أن نتناوله بهذه اللغة، وتكون المحاكاة الساخرة parody حينئذٍ منبع السخرية الأول، تتفجّر حوله منابع السخرية الأخرى، كيفما يشاء النص الأدبي أن يسخر. والصورة الأخرى صورة المفاارقة التي تنطوي على حسٍّ دراميٍّ، تتصارع فيه لغةٌ تراثيةٌ تاريخيةٌ مع أخرى عصرية، أو تتصارع مع حاضرٍ عصريٍّ يناقضها .

إننا نستطيع أن نقرأ في التاريخ السريّ لنعمان عبد الحافظ ، الرواية التي كتبها محمد مستجاب واشتهر بها، صورةً من هذه السخرية ؛ فهي تصطنع لغةً تاريخيةً، وتضع أسفل المتن القصصي حواشٍ تعليليةً ، كأنها تؤرخ حقاً، لكنها تؤرخ لشخصٍ اسمه نعمان عبد الحافظ، لا يتمتع بأية ميزة تجعله جديراً بالتأريخ له. ويزداد عجبُ القارئ وهو يتطلع للتاريخ السري لرجلٍ ليس في تاريخه العلني والسري جميعاً شيءٌ يجعله موضوعَ عناية التاريخ. وقد تفتح السخرية الباب أمام القارئ للتفكير في المفارقة التي تقوم بين الثقافة الرفيعة في الأمة، ممثلةً في لغة التاريخ، وشخصية الرجل العادي التي لاتحظى باهتمام الثقافة الرفيعة، والقوى العليا المهيمنة على المجتمع. وقد استصحب الأديبُ تقنية المحاكاة الساخرة معه بعد هذه الرواية ، وأصبح في نصوصه اللاحقة يؤرخ لنفسه، أو لأسرته، تأريخاً تخيلياً ساخراً، عمقَ معه

موقف السخرية الذي ينتصر للإنسان العادي البسيط، بأن يكشف عن عادية الكاتب نفسه، الكاتب الذي يُفترض فيه، مادام كاتباً، أنه يرتفع عن طبقة العاديين، وقد أصبح بالكتابة والنشر منتبياً إلى عليّة القوم ، فكرباً وذهنياً على الأقل. وبهذه السخرية من الذات، أو وضع الذات موضع السخرية ، يُعمّق انتماءه للعاديين البسطاء. وهو يصل إلى أفهام القراء في يسر وسرعة؛ لأنهم لا يداخلهم شك في أن التاريخ الذي تدوّنه الرواية مماثل للتاريخ، محاك له، ولكنه ليس تاريخاً حقيقياً بأي حال من الأحوال. يماثله وليس إياه .

وبداية من رواية التجليات لجمال الغيطاني أصبح ، شيئاً فشيئاً، يصطنع لغة تراثية، كانت في البداية مماثلة للغة المؤرخ ، وأصبحت ، بعد ذلك، مماثلة للغة الصوفي، وهي، في الحالتين كليهما، تنتمي إلى لغة تاريخية ، أعني منتمة إلى تاريخ قديم للكتابة، يستخدمها في إقامة عوالم سردية حديثة، تنتمي إلى العصر القائم، فتتهز المفارقة بين اللغة والموضوع السردية، مفارقة تريد أن تكشف عجزاً عن المواءمة بين الحاضر والماضي، العصر والتراث، في شخصية الأمة، وتريد ، كذلك، أن تتجاوزها.

ويحب محمد جبريل كثيراً أن يصنع النص المماثل. يصنعه في إمام آخر الزمان (١٩٨٤م)، وقاضي البهار ينزل البحر (١٩٨٩م)، وقلعة الجبل (١٩٨٩م)، ومن أوراق أبي الطيب المتنبي (١٩٨٩م)، والصهبة (١٩٩٠م) ، وغير ذلك .

ففي من أوراق أبي الطيب المتنبي^٣، على سبيل المثال، تفترض الرواية أنها مخطوط نثري وضعه المتنبي، يصف فيه رحلته إلى مصر وإقامته فيها لبعض الزمن، ومدحه لكافور الإخشيدي، ثم خروجه منها. ومعروف أن المتنبي لم يترك مخطوطاً نثرياً، ولم يترك هذا المخطوط على وجه التحديد والقطع . ولاتكتفي الرواية بأن تدّعيه، بل تقدّم المخطوط محققاً، كأنه مخطوط حقيقي صحيح، فيغدو لدينا متن سردي، بلغة متوهمة عن

المتنبى، وتعليقات هامشية بلغة المحقق/ المؤلف/ الراوي. ويمثل الحوار بين المتن والهامش حواراً روائياً بين الماضي والحاضر، يدفع القارئ إلى أن يقرأ في رحلة المتنبى إلى مصر أحوال مصر الحاضرة، تجسدها رحلة المتنبى المروية على النحو الذي تفترضه الرواية وتتخلله. من هنا تكتسب تقنية التحقيق في الرواية معنى الحافز الذي يحفز القارئ على قراءة إسقاطية للنص.

وفكرة المخطوط المفترض استخدمها نجيب محفوظ نفسه في رحلات ابن بطوطة، الرواية التي تصوّر رحلة عربياً، ينزل بلاداً مختلفة، بلاداً مختلفة متخيلة، تحمل، رمزياً، الدلالة على القوى الدولية الكبرى، أو التجارب الفكرية العظمى، في عالمنا الحديث المعاصر. ولكن محفوظاً لم يُقَمَّ حواراً له صورة التحقيق بين نص المخطوط والتعليقات عليه. ولم يحاول أن يُطَوِّعَ لغته لأسلوب يشبه الأسلوب الذي كان يكتب به ابن بطوطة، أو الأسلوب الذي نقرؤه في كتب الرحالة العرب على زمن ابن بطوطة، أو ما يقارب ذلك الزمن. وهو، فوق هذا، قد حرّف اسم ابن بطوطة، وجعله ابن بطوطة، فحرر نصّه من النقد الذي يُسرِّعُ إلى قراءة الرواية قراءةً تفترض التطابق مع التاريخ، أو تُلزم به الكاتب، ناعيةً عليه أنه قدّم تاريخاً غير صحيح، فأصبح قارئ محفوظ يعرف، لأول وهلة، من عنوان روايته، أنه أمام تاريخ متخيل، محاك، مماثل، غير حقيقي. أصبح القارئ مهيناً لأن يقرأ في الرواية حياته. مهما تخالنا الرواية التاريخية بصور من التاريخ القديم المقرر، أو التاريخ المعلوم ممزوجاً ببعض الخيال، أو التاريخ المتخيل فحسب خالصاً، فإن غايتها ستظل أن نقرأ حياتنا، ونفهمها، ونتخذ منها موقفاً، ونصحها، إذا استطعنا إلى تصحيحها وإصلاحها سبيلاً.

الأدبية والمسارات :

تستحق الرواية التاريخية أن ننظر إليها نظرة إشكالية؛ فنراها مشكلةً جماليةً بأكثر مما هي نوعٌ من أنواع الأدب الروائي. ذلك أن الرواية فضاءٌ للخيال الذي يسري في اللغة، محكوماً بتدفق الحكاية، وهو، بهذا، فضاءٌ للحرية، والذاتية، والاختيار، والابتكار، في حين لا يقدم التاريخ إلا "حقائق" مُنجزّة، ووقائع مقررّة، يلحُّ إلحاحاً شديداً على أهمية أن نتعرّفها في ذاتها، وأن ننقّيها من الزيف والخطأ وإضافات الخيال . والتاريخ، بهذا، فضاءٌ تقريبيٌّ لا ابتكاريٌّ، تحصيليٌّ لا إنشائيٌّ، موضوعي لا ذاتيٌّ، علميٌّ لا فنيٌّ، إلزاميٌّ لا اختياريٌّ حر. وعلى الرغم من أن ما يُسمّى بالحقيقة التاريخية قد يكون مديناً للخيال والوهم بأشد من دينه للعلم الموضوعي، فإن المَعول عليه هو وصفُ المَعطى التاريخي بالحقيقة، والإخفاء البارِع لمنابعه في الخيال. بهذا التقدير نرى الرواية التاريخية مفارقةً هائلةً، وجدلاً شاقاً بين ضدّين متداخلين متفاعلين. وفي الإمكان أن نسمّي هذا الجدل الشاق، والتفاعل الضدّي، باسم التناسل.

أدرك بول ريكور هذا التقابل بين التاريخ والخيال، فذهب إلى أن مَرَوِيَّات التاريخ ومَرَوِيَّات الخيال تتقابلُ بكيفية قطبية (= كالأقطاب المتضادة، السالب والموجب). وذهب إلى أن رواية التاريخ ورواية الخيال بينهما تقابلٌ مبدئيٌّ فيما يتصل بزعم امتلاك الحقيقة^{٤٤}. و من وجوه التقابل، عند ريكور، أن الخيال " يعيد تشكيل تجربة القارئ بواسطة وسائل لا واقعيتها وحدها، وأما التاريخ فينجزها بفضل إعادة بناء الماضي على أساس الآثار التي أبقاها " ^{٤٥}.

يواجه، حتماً، الدارسُ للرواية التاريخية وضعاً إشكالياً متنوع الجوانب، يكفي أن نشير إلى ثلاث مشكلاتٍ كبرى : المشكلة الأولى الصّدقية

التاريخية، وهي مشكلةٌ يُفْتَقُّ سَجْوَفَهَا المقارنةُ بين النص والمعلوم المقبول من التاريخ، مع وضع اليد على نقاط اختلاف بينهما. ويعقّد المشكلة غيابُ الاتفاق على حدود مشروعة للخيال يُفَرَضُ على النصّ السرديّ الأدبيّ أن يلتزمها التزاماً دقيقاً. يبدو أن الناسَ يقبلون ما يمكن أن نسميه الخيال الحشويّ الذي يضيف تفاصيل هامشيةً فحسب لا خطر منها، كالألوان، والمساحات، والأطوال، وما شابه من أمورٍ سكّت عنها التاريخ. وفي بعض الأحيان يبدو هذا الخيال الحشويّ خطراً؛ فشكوى المؤرخين من الأفلام التاريخية العربية كثيراً ما ترجع إلى بُعدِ تفاصيلها الحشوية عما يتصوّره المؤرخ، أو يتخلله بعضُ الناس، فيما يخص العصر الذي تجري فيه الأحداث. والمشكلة الثانية المفارقةُ المحتومة التي لا مفر منها بين اللغة العصرية التي يكتب بها الأديب نصّه واللغة التي يُفَتَرَضُ أنها كانت تُسْتَخْدَمُ حقاً في الواقع التاريخي القديم، ومهما يسنع الأديبُ جاداً إلى محاكاة الأسلوب القديم فإن أسلوبَ النص سيظل مختلفاً عن الأسلوب القديم اختلافاً ضرورياً لكي يحوي النص جديداً مبتكراً. هذا التفاوتُ الأسلوبيّ يبدو خطراً حين يُفسد على القارئ إحساسه بالعصر القديم. والمشكلة الثالثة مشكلة الاختلاف بين مقتضيات الوظيفة التعليمية التي كثيراً ما تلوح في الأفق بمجرد ما ينتابنا الإحساسُ بأن الرواية التاريخية تفيدنا معرفةً بالماضي، ومقتضيات الوظائف الأدبية والجمالية التي هي جوهر أدبية النص، ومناطق الرهان الجمالي، وغاية الفن المرجوة، وهي تميل بطبيعتها إلى الحرية، والتمرد، والإضافة، والانطلاق وراء الخيال، وكلها غايات تتأبى على الرضوخ لحاجات التعليم والوعظ وبث الشعور الوطني القوي.

ولكي نختبر صحة هذه التصورات، ونصيبتها من الشطط، أقدمنا على بحثٍ استكشافيّ نصيٍّ، نقرأ فيه ملامح روايتين مما يسميه الباحثون إجماعاً بالرواية التاريخية. الرواية الأولى لادياس لأحمد شوقي، والرواية الأخرى فتح الأندلس لجورجي زيدان. اخترناهما لأنهما من النصوص الباكورة في

منشأ الرواية التاريخية في الأدب العربي، ومشرق الرواية العربية كلها، وإن لم تكونا أول الإنتاج تحديداً. وجعلنا الاختيارَ مشروطاً بالتبكير لأن النصوص المبكرة إذا وافقت التصورَ الإشكالي السابق دلت على أن الإشكالية التي نلفت إليها النظر مقيمة منذ المبتدأ في أعراق الرواية التاريخية وصلبها، مصاحبة لها على طول مسيرتها. ولقد برهن النسان على صحة التصور، ونبهانا إلى فوائد عدة :

١ - لكي نفهم الطبيعة الإشكالية للرواية التاريخية لا بد لنا من أن نضعها في سياقٍ أوسع، هو سياق العلاقة بين الأدب والتاريخ، حينئذ نفهم غنى التلقي لنصوص الرواية التاريخية بوصفه ارتباكاً في التوازن في فعل التلقي بين الطرفين؛ فمن يؤثرُ الأدب لا يقبل نصاً لا يضيف إلى السرد التاريخي شيئاً مهماً جالياً، ومن يقدسُ التاريخ فوق الأدب يثور إذا قبض على موضع أدبي يخالف ما يعدّه صحيح التاريخ، خصوصاً إذا كان التاريخ الذي يعالجه النص ملتبساً بالسياسة أو الدين. ومهما يتلغ إعجاب المتدين بنص أدبي يمجّد تاريخاً دينياً يؤمن به، فسوف يظل يحمل شعوراً راسخاً لا يهتز بأن التاريخ الديني أعظم من أي تصوير أدبي ممكن، وهو تصورٌ يعني أن النص الأدبي ليس فحسب في مرتبة أدنى، بل هو كذلك الأقرب لأن يضحي به القارئ إذا أحس تقاوفاً بينه وبين التاريخ .

٢ - يحتاج التحليلُ الصحيح إلى أن نحدّد مفهوم الأدبية ونحلله، فهو الطرفُ الفاعلُ من وجهة نظر إبداع النص، الطرف الذي يحدد اختيارَ المادة التاريخية، ومدى ملئها مساحة النص، وحجم المنتج الخيالي الذي يشاطرها الوجود في تركيب النص. فإذا اقتصرَت الأدبية، مثلاً، على اللغة البديعية المُنمّقة، فإن مساحة الخيال تنكمش انكماشاً شديداً، وتملأ المادة التاريخية فضاء النص كله. وإذا اشترطت الأدبية قصة عاطفية فإن مساراً سردياً لحكاية عاطفية سيشق طريقة داخل مادة التاريخ السياسي، وربما تتحول هذه

الأدبية إلى شرط اختيار فيختار النص مادةً تاريخيةً هي عينها قصةً عاطفيةً في سياقٍ تاريخيٍّ سياسيٍّ. وكلما تَغَيَّرَ مفهومُ الأدبية تَغَيَّرَ معه، عكسياً، الفضاء التاريخي، وتَغَيَّرَت، من ثمة، صورةُ النص وجماليَّاته.

٣ - لا تستطيع وظيفةُ التعليم أن تُقننَ العلاقةَ بين الرواية والتاريخ، مهما يُلح الأدباءُ أنفسهم عليها. نفهم إلحاحهم في ضوء رغبتهم أن يُقنعوا الجمهورَ بأهمية نوع أدبيٍّ يحتاج إلى دعم، على تقدير أنه ينفع الناسَ بأداء وظيفةٍ مُقدَّرةٍ ومُقرَّرةٍ عندهم، هي التعليم الوطني والديني والأخلاقي. ولكن وظيفةُ التعليم لا ترتفع بالنص عن مستوى استخدام الأدب وسيلةً تربويةً لتلقين الناشئة مادةً معرفيةً وقيميةً وسلوكيةً مُراددة. أما الأدب فهو ضرورةٌ جماليةٌ، ضرورةٌ للحياة، ضرورةٌ لذاتها، بذاتها، و لا وجودَ لها إلا في ذاتها. ويطمحُ الأدبُ، بوصفه قراءةً جماليةً للحياة، إلى غاياتٍ مختلفةٍ عن خدمة التعليم التاريخي وحده.

تستطيعُ الروايةُ التاريخيةُ أن تكشفَ أفقَ الحرية والتنوع الذي تخوض فيه الكتابةُ الأدبيةُ وتخلِّقُ في سمائه. تستطيع هذا لأنها تكشفُ عن صورٍ جمّةٍ للعلاقة بين الأدبية والتاريخية. على الرغم من أن المشروع، في جوهره، محدودٌ : أن يروي النصُّ وقائعَ تاريخيةً معلومةً بسردٍ أدبيٍّ ملحوظ. صحيحُ أن التاريخَ يمكن أن يكونَ له معانٍ أخرى؛ فعلى سبيلِ المثال، يقول بول ريكور: " الشر لم يكن واحداً من المواقف النهائية التي يقتضيها تنامي كائن منساقٍ في جدلية الفعل والانفعال، ولكنه بنيةٌ حادثةٌ و " تاريخيةٌ " ^٦. ودلالةُ التاريخ في تعلقها بظهور الشر على الأرض تختلف قطعاً وحتماً عن دلالة التاريخ على وقائع سجلها المؤرخون، وأدار حولها روائيٌ نصاً. ويقول ريكور: " هناك الآخر بوصفه حاملاً لتاريخ آخر غير الذي هو لي في تواسج روايات الحياة " ^٧. و لا تزال دلالة كلمة التاريخ ههنا على السيرة الشخصية لأي إنسان مختلفةً عن دلالاته المرادة في الرواية التاريخية، والتي تشير إلى

وقائع سجلها المتخصصون، صواباً أو خطأ، بوصفها وقائع حدثت، وحقائقٍ تقرر. هذا المعنى المادي المحدود يُضيّق كثيراً من تعريفنا للرواية التاريخية، وعلى الرغم من هذا التضييق إذا بالتعريف يُفضي بنا إلى توسيع ضخم لتصورنا للرواية التاريخية، أدت إليه الصور المتنوعة الكثيرة التي اتخذتها العلاقة التناسلية بين الروائي والتاريخي فيما تقدّم. وقد توفّر لنا من هذه الصور خمس صور: التطابق، والتوازي، والتقاطع، والإسقاط، والتماثل. ولكن لماذا هي مسارات ؟.

لا حرج في أن نرى تلك العلاقات التناسلية بنياتٍ، ولكنها ليست بنياتٍ محكمة، مغلقة، بل هي مرنة، لا تمنع النصوص من أن تتنوع وتتخالف . وهي ذاتها تمثل نوعاً من الحركة قريباً وبُعْداً، قد يتقارب فيها الطرفان حتى يتطابقا، أو يتقاطعا فحسب، أو هما يتوازيان، أو يتباعدان حتى يومي أحدهما إلى الآخر من بُعدٍ، إيماءة قد تكون صريحة، وقد تكون إيماءة مفترضة ينشئها القارئ إنشاءً. وتقبل الحركة / العلاقة / البنية أن تتكرر من نصٍ إلى نصٍ، حينئذٍ تغدو مساراً تتحرك فيه النصوص وتتعاقب . وترسم المسارات خرائطاً تاريخ الأدب إذا تقصيناها . يكفي أن نراقب ما أسميناه البنية الزيدانية - نسبةً إلى جورج زيدان - وهي تنتقل من نصٍ زيداني إلى نصٍ آخر، ومن كاتبٍ في جيلٍ إلى كاتبٍ في جيلٍ آخر، لتصنع مجرى نهرياً ، يضيق في بعض المنعطفات، ويتسع في منعطفاتٍ أخرى، وقد ينقطع في موضع، ويندفع في موضعٍ آخر. وتتبع هذه المسارات موضوع بحثٍ شائقٍ يمكن لمؤرخي الأدب أن يعكفوا عليه ، ويتعقبوه، إذا شاءوا.

المصادر والمراجع

- ¹ جورج لوكتاش : الرواية التاريخية - ت . د. صالح جواد الكاظم - بغداد - دار الشؤون الثقافية - ط ٢ - ١٩٨٦م - ص ١١ - ١٢.
- ² السابق - ص ٢٤ .
- ³ Barbara Harlow, Mismar Goha: The Arab Challenge to Cultural Dependency, in, H. Aron Vesser, editor, The New Historism Reader, London, Routledge, 1994, p.p. 295 - 340.
- ⁴ Edward w. Said, An Ideology of Difference, in, Henry Louis Gates, Jr., editor, Race, Writing and Difference, London, univ. Chicago Press, 1986, p.p. 38-57.
- ⁵ Ibid, p.42.
- ⁶ Jane Gallop, History is Like Mother, in, H. Aron Vesser, editor, The New Historism Reader, London, Routledge, 1994, p.p. 311-341.
- ⁷ Ibid, p.311.
- ⁸ Valentine Cunningham, In the Reading Gaol, Postmodernity, Text, and History, Oxford, Blackwell Publishers, 1994, p. p. 96 - 128.
- ⁹ راجع عن الرواية التاريخية : د. أحمد إبراهيم الهواري وقاسم عبده قاسم : الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث - القاهرة - دار التأليف - ١٩٧٧م . وانظر: د. حلمي محمد القاعود : الرواية التاريخية في أدبنا الحديث: دراسة تطبيقية - القاهرة - الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسلة كتابات نقدية - ع ١٣٩ - أكتوبر ٢٠٠٣م .
- ¹⁰ رفاعة الطهطاوي : مواقع الأفلاك - ص ٥ .
- ¹¹ نقلا عن : د. أحمد إبراهيم الهواري : مصادر نقد الرواية - ص ١٥ .
- ¹² نقلا عن : د. أحمد إبراهيم الهواري : نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر - القاهرة - دار المعارف - ط ٢ - ١٩٨٣م - ص ٤٤ - ٤٥ .
- ¹³ سعيد العريان (مقدمة) : أحمد شوقي : لادياس أو آخر الفراعنة - القاهرة - المكتبة التجارية الكبرى - د. ت - ص ٣ .
- ¹⁴ السابق - ص ١٢ - ١٣ .
- ¹⁵ السابق - ص ٥ - ٧ .
- ¹⁶ السابق - ص ٩٩ . ولاحظ علاقة مصر بفلسطين من أقدم العهود .
- ¹⁷ السابق - ص ١٠٣ . وكلمة ملكاً في الأصل ملكٌ على تقدير أنها اسم كان مؤخر، والحاكم خبرها مقدم، وقد فضلتُ ما أثبتُّ لكي أسهلَّ القراءة مادام المعنى ثابتاً ، والعبارة لم ينلها تشوية .
- ¹⁸ السابق - ص ١٠١ .
- ¹⁹ انظر: الهواري: نقد الرواية - ص ٤٨ . وللتوسع قليلاً في بيان النقد الذي نالته الرواية التاريخية عند زيدان انظر ص ٥٨ - ٧٠ من نقد الرواية للهواري .
- ²⁰ جرجي زيدان (١٨٦١م - ١٩١٤) وُلِدَ في بيروت، ومات في القاهرة. هاجر إلى مصر واستقرَّ بها عام ١٨٨٣م . أتقن الفرنسية والإنجليزية والعبرية والسريانية . رافق الحملة

- الإنجليزية إلى السودان في ١٩٨١ م . كتب في المقتطف حتى عام ١٨٨٨م . وأسس مجلة الهلال في ١٨٩١م.
- 21 جورجي زيدان : فتح الأندلس أو طارق بن زياد - القاهرة - دار الهلال - ١٩٨٤ م .
- 22 له الوعد الحق ، وهي مشهورة .
- 23 له ابن عمار ، عن الشاعر الأندلسي المعروف .
- 24 له ترجمة روائية لحياة جبران .
- 25 له ترجمات عدة ذات طابع روائي عن الأصمعي ، والجاحظ ، وأسامة بن منقذ .
- 26 وضع تاريخاً روائياً للدولة العباسية في خمس روايات .
- 27 له سلسلة من عشرين جزءاً بعنوان محمد رسول الله والذين معه .
- 28 له كتاب اتخذ منحىً روائياً بعنوان : مصر والشام بين دولتين (١٩٤٧م) .
- 29 له رواية أضلاع الصحراء (١٩٨٧م) ولا يغيب التاريخ عن رواياته جميعاً .
- 30 له ملك من شعاع (١٩٤٥م) .
- 31 له السائرون نياماً .
- 32 له سنوحي .
- 33 له العودة إلى المنفى (١٩٦٩م) في جزئين عن الثورة العراقية .
- 34 له الباحث عن الحقيقة عن رحلة سلمان الفارسي نحو اليقين .
- 35 له : أنوار الله (١٩٧٨م) ، وقاتل حمزة (١٩٧٧م) ، واليوم الموعود (١٩٧٨م) .
- 36 أندريه موروا : أوجه السيرة - بغداد - دار الشؤون الثقافية - ١٩٨٧م - ص ٥ .
- 37 د. حسن فتح الباب : اسمي الوجوه بأسمائها - القاهرة - مكتبة مدبولي - ١٩٩٥م .
- 38 د. حسن فتح الباب : حارة المجذلي - القاهرة - المجلس الأعلى للثقافة - ٢٠٠٦م .
- 39 مثل نص بنت الشاطئ : على الجسر بين الحياة والموت : سيرة ذاتية - الهيئة المصرية العامة للكتاب - مكتبة الأسرة - ١٩٩٩م .
- 40 للأستاذ عباس خضر سيرة روائية إلى حد ما ، أسماها " خُطى مشيناها " (دار المعارف - سلسلة اقرأ - ١٩٧٨م) ، وكتابان من باب الذكريات : " ذكرياتي الأدبية " (الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٦م) ، و " هؤلاء عرفتهم " (دار المعارف - اقرأ - ١٩٨٣م) .
- 41 فتحي إمبابي : نهر السماء - القاهرة - دار الفكر المعاصر - ١٩٨٨م .
- 42 نجيب محفوظ : أولاد حارتنا - القاهرة - ط ٣ - دار الشروق - ٢٠٠٧م .
- 43 محمد جبريل : من أوراق أبي الطيب المتنبّي - القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٩م .
- 44 بول ريكور : بعد طول تأمل : السيرة الذاتية - ت. فؤاد مليت - الدار البيضاء - منشورات الاختلاف - ط ١ - ٢٠٠٦م - ص ٩٩ .
- 45 السابق - ص ١٠٣ .
- 46 السابق - ص ٤٧ . وانظر ص ٥١ س س ١٤ - ١٨ حيث مثال مشابه .
- 47 نفسه - ص ١٠٦ .